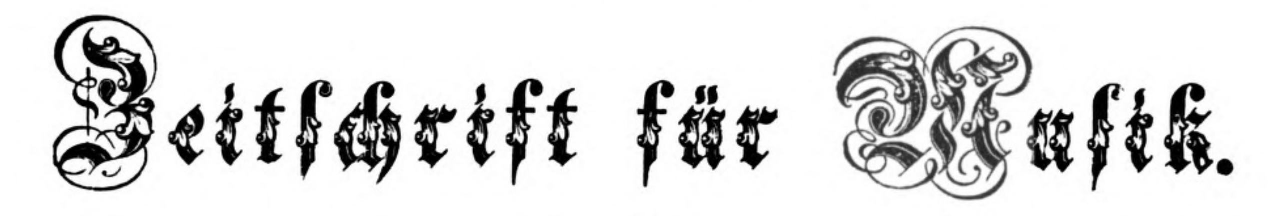
Neue



Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Zwei und dreißigster Band.

(Januar bis Juni 1850.)

Mit Beiträgen

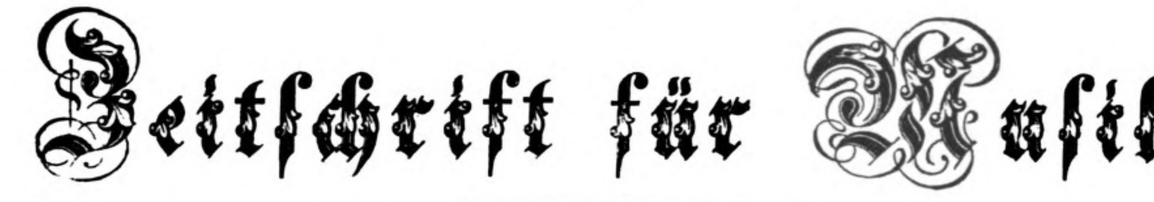
von

C. F. Becker in Leipzig, E. Bernsdorf in Leipzig, F. Brendel in Leipzig, G. Flügel in Stettin, A. Fuchs in Wien, A. Gathy in Paris, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, E. Gottschald in Elterlein, Th. Hagen in Hamburg, E. Klitzsch in Zwickau, E. Krüger in Emden, O. Lindner in Berlin, O. Lorenz in Winterthur, C. A. Mangold in Darmstadt, F. W. Markull in Danzig, J. Mühling in Magdeburg, A. Müller in Darmstadt, F. Präger in London, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Schäffer in Jassy, H. Schellenberg in Leipzig, Fr. Schneider in Dessau, R. Schumann in Dresden, G. Siebeck in Gera, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, C. F. Weitzmann in Berlin, F. Wieck in Dresden, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,

bei Robert Friese.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band.

№ 1.

Den 1. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beim Beginn des neuen Jahres.

Die Erwartungen, denen man sich bei dem Aufschwunge der verflossenen Zeit glaubte hingeben zu dürfen, haben sich nicht erfüllt, auch in Bezug auf die Tonkunst; die Aussichten für ein specielleres Interesse des Staats an derselben sind wieder in die Ferne gerückt; die Zeitstimmung im Allgemeinen ist eine gedrückte. Im Hinblick zwar auf die eben durchlebten Zustände erscheint Manches bei oberflächlicher Betrachtung günstiger; die Verhältnisse haben sich in so weit wesentlich gebessert, als der Musikalienhandel wieder einen größeren Aufschwung genommen hat, das Publikum auf's Neue Antheil an größeren Aufführungen und Concerten nimmt; freudiges Schaffen aber, und größere Thätigkeit überhaupt sind nur hier und da vereinzelt wahrzunehmen; im tiefsten Grunde ist Erschlaffung bemerkbar.

Bei alle dem dürfen wir die Erwartung hegen, daß die Entwickelung der Tonkunst noch keineswegs beendet ist; wir dürfen unter günstigeren Bedingungen, bei einer Verjüngung des gesammten Lebens auf eine neue Kunstblüthe hoffen; große Aufgaben sind noch vorhanden, die ihrer Lösung harren.

Unsere Pflicht, so wie Aller, welche verwandten Aufgaben nachstreben, ist es, den Boden zu bereiten für das Kommende, und zu wachen, daß die Zukunft nicht künstlerisch verwahrloste Zustände antrifft; unsere Pflicht ist es, auch unter minder günstigen Verhältnissen Stand zu halten, die ächten Bestrebungen zu fördern, der Gesinnungslosigkeit consequent und mit Entschiedenheit entgegenzutreten; unsere Pflicht ist es, während eines solchen Kunstinterims praktisch so weit wir vermögen, einzugreifen, und bei dem allmäligen Umschwung der Verhältnisse Kunst und Künstlern eine entsprechende Stellung erringen zu helfen.

Im engeren Kreise hat sich im verflossenen Jahre manches Günstige gestaltet, was diesen Zwecken förderlich zu werden verspricht, sei es mir gestattet, dessen mit eingen Worten zu gedenken.

Die Thätigkeit in dies. Bl. kann sich vorzugsweise nur auf Werke erstrecken, die schon in die Oeffentlichkeit getreten sind. Sollte sich ausführen lassen, worauf jetzt meine Blicke gerichtet sind, auch Manuscripte in den Kreis der Besprechungen aufzunehmen, so würde ich das als eine glückliche Erweiterung bezeichnen. Eine solche Einführung in die Oeffentlichkeit indeß ist nur erst ein Schritt. Zum vollen Leben bedarf das Kunstwerk der Aufführung. Welche Schwierigkeiten dem meist entgegenstehen, bedarf hier keiner Erwähnung. Unsere Tonkünstler-Vereine gingen zum Theil von der Erwägung dieser Umstände aus; das Bestreben nach Verbesserung in dieser Beziehung war mitbestimmend bei der Gründung. Schon ist Manches geschehen, und noch mehr wird sich in Zukunft vollführen lassen, wenn erst die Organisation beendet ist. Der Wunsch, ein großes Orchester zur Disposition zu haben, blieb längere Zeit unerfüllt. Ungesucht bot sich jetzt durch den Musikverein Euterpe, dessen Leitung mir anvertraut wurde, die Möglichkeit, neben den Zwecken des Vereins das praktisch zu verwirklichen,

was ich oft als theoretische Forderung ausgesprochen hatte, was mir als besonders dringende Aufgabe erscheint.

So geschah Manches unter scheinbar ungünstigen Umständen, und wir sind dadurch der Erreichung unseres Zieles näher geführt; es ist uns vergönnt, mit einiger Genugthuung auf das, was das vorige Jahr brachte, zurück zu blicken.

Einiges, was dies. Bl. betrifft, ist bis jetzt noch unerledigt; den zweiten Theil meines Antwortschreibens an Hrn. Koßmaly bin ich bis jetzt schuldig geblieben. Es war im Herbst des verflossenen Jahres mehrmaliges Unwohlsein, welches mir davon abzusehen gebot. Unter allen Wechselfällen aber wird unser Bestreben stets darauf gerichtet sein, Das was wir als das Wahre erkennen, beharrlich zu verfolgen; unter allen Wechselfällen bleibe uns das Vertrauen Derer, welche es ernst mit der Kunst meinen, und uns ihre Theilnahme bisher schenkten. Es sei Allen ein glückliches Neujahr zugerufen.

Fr. Br.

Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethoven's Symphonien.

Von Theodor Uhlig.

Es gab eine Zeit, wo den Menschen in ihrer Allgemeinheit die Kirche und die von ihr gepredigte Lehre Alles war, und damals mag das Prädikat „weltlich, profan" für eben kein sehr ehrenvolles gegolten haben. Seitdem ist unter einem steten Fortschritte aller Dinge die Kirche so weit hinter der Menschheit zurückgeblieben, daß die letztere einen Gegensatz zwischen kirchlich und weltlich nur noch den Worten nach kennt; ja gewisse Leute sind, sobald sie von diesem in so vielen menschlichen Einrichtungen dennoch vorhandenen Gegensatze berührt werden, weltlich genug, vor der Kirchlichkeit als vor keiner angenehmen Berührung zurückzuschrecken. Sollte man an jenen Bezeichnungen im Sinne der früheren Zeit noch ferner festhalten, so ist es nur unschwer vorauszusagen, daß in einer späteren Zeit das frühere Verhältniß sich geradezu umkehren wird. — Dies nur, um von einem unvermeidlichen Gebrauche der Ausdrücke „kirchliche und weltliche Musik" angedeutet zu haben, daß auf dem Gebiete der Kunst ebenfalls die nämliche Erscheinung auch von der nämlichen Bedeutung sein dürfte.

Die natürlichen Grundlagen für unsere profane Musik haben wir im Gesange und im Tanze zu suchen. Nicht nur in ihren Urmomenten, dem Laute und dem Schritte, sondern auch in ihrer höheren Belebtheit als Gefühlsäußerungen mögen Singen und Tanzen als dem Menschen angeboren mit Recht bezeichnet werden. Natürlich aber muß — da die Füße für sich allein zu musiciren nicht vermögen, und in Bezug auf den Nerv der Musik die Natur den Menschen unmittelbar nur auf den Gesang hinweist — die Gesangmusik als die eigentliche Urmusik gelten, und von ihr erst die Tanzmusik hergeleitet werden. Nahe genug lag die Verwendung des Gesanges zur Hebung der natürlichen Bewegungen des Menschen, zunächst des Ganges, der in seiner Regelmäßigkeit als Marsch, als jene einfachste Gattung des Tanzes erscheint, aus welcher alle übrigen Tanzarten sich erst entwickelt haben können. Da wir von der Musik der alten Völker so viel als gar Nichts wissen, so sind wir im Aufsuchen geschichtlicher Unterlagen allein auf uns selbst angewiesen und im Christenthume, so wie im mittelalterlichen Volksleben treffen wir zuerst auf Erscheinungen, welche der Entwickelung unserer gesammten Musik als Ausgangspunkte dienen dürften. In den christlichen Gemeinden sind die Anfänge unserer Kirchenmusik zu suchen, zur weltlichen Musik aber legten den Grund die Minnesänger und Troubadours, welche namentlich in Südfrankreich blühten, das denn auch für die Heimath des Liedes und des Tanzes gilt. Hier sehen wir zuerst Gesang und Tanz vereinigt, welcher Vereinigung das Lied und der Tanz ihre übereinstimmenden Urformen zu verdanken haben dürften. Wird allerdings die rhythmische Gestalt des Urliedes zunächst aus der sich fast von selbst ergebenden Form des vierstrophigen Textes in einfachster Declamation hervorgegangen sein, so ist die Uebertragung der auf solche Weise entstandenen Urrhythmen von 2, 4 und 8 Tacten auf die Tanzmusik eben nur die Folge jener anfänglichen Vereinigung von Gesang und Tanz. Aber auch schon die roheste Art der Instrumentalbegleitung zum Tanze, eine nur rhythmische Schlagmusik mußte nothwendig einer Regelmäßigkeit der Bewegungen des Tänzers entsprechen, welcher der Gang des Menschen auf zwei Beinen, also das gerade Verhältniß zu Grunde lag. Nach weiterer Ausbildung der Instrumentalmusik wird die sonach theils in der Natur begründete, theils von der einfachsten, ersten Gesangsform hergenommene strenge rhythmische Regelmäßigkeit des Tanzes auch noch auf die Melodiegestaltung desselben übertragen worden und auf diese Weise die Tanzmelodie entstanden sein, welche sich bekanntlich durch das kurze Motiv in geordneter häufiger Wiederkehr charakterisirt. Wenn nun nach der Trennung der beiden Gattungen aus dem Tanzliede das freiere Lied hervorging, welches dem Anschmiegen an

die Texte von verschiedenartiger Strophengestaltung seine rhythmischen Mannichfaltigkeiten, der Rücksicht auf den Ausdruck des einzelnen bedeutsamen Wortes, so wie der Nothwendigkeit, im beschränkten Tonkreise der menschlichen Stimme zu verbleiben, seine melodischen Freiheiten verdankt: so hielt die aus dem Liedtanze hervorgegangene reine Tanzmusik, die nunmehr (wenn auch noch einem anderen Zwecke dienstbare, als Musik dennoch) selbstständige Instrumentalmusik jene einzige rhythmische Urform nicht nur fest, sondern es gedieh dieselbe hier um so mehr zur unabänderlichen Gestaltung, als eben auf diesem Felde die äußere Beziehung der neuen Musikgattung auf den Gesang, die eigentliche Urmusik, verloren ging.

Lied und Tanz lebten nun zwar stets im Volke fort, erscheinen jedoch in dem Zeitpunkte, wo mit dem Wiederaufleben der Wissenschaften auch diejenige engere Entwickelung der Tonkunst begann, welche ihre Endausgänge in der heutigen Zeit sucht, als von nur untergeordneter Bedeutung gegenüber einer Kirchenmusik, welche das Gebiet der Tonkunst in der nämlichen Weise fast vollständig beherrschte, als überhaupt die Kirche den Mittelpunkt für die gesammte Menschheit bildete. Die Kirche aber hatte — wie es nicht anders sein konnte — eine Tonkunst emporgezogen, welche der freudigen, der schönen Kunst eben so schroff gegenüber stand, als das Dogma der Kirche den Ansichten des geistesfreien Menschen. Da die Lehren der Kirche jene freudige Kunst, in der Musik die natürlichen Grundlagen, nämlich die Elemente von, weil sinnlicher, deshalb auch allgemeiner Wirkungsfähigkeit: Melodie und Rhythmus (im engsten Sinne) eben so ausschlossen, wie folgerichtig in der menschlichen Gesellschaft die verrufenen Classen der Sänger und Tänzer, welche jene Elemente vorzugsweise cultivirten, so mußte unter ihrer Pflege sich nothwendig eine besondere Kunst, eine Musik auf künstlichen Grundlagen entwickeln, als welche zu bezeichnen sind: Harmonie und Contrapunct (ebenfalls im engsten Sinne). Mochten diese künstlichen Grundlagen auch — wie gar nicht anders möglich — als Consequenzen, gewiß aber als nur einseitige Consequenzen oder vielmehr als naheliegende Surrogate jener verleugneten natürlichen Grundlagen erscheinen, so waren sie dennoch als Hauptwesenheiten einer Alles beherrschenden Kirchenmusik einmal der freien Entwickelung einer weltlichen Musik überhaupt feindlich, sodann aber verzögerte ihre Allgültigkeit nach einem nicht mehr zu verhindernden Aufkommen der weltlichen Musik den unausbleiblichen Sieg derselben dadurch, daß die Elemente dieser wahren Kunst gezwungen wurden, ihren Ausgangspunkt, in denen jener Afterkunst zu suchen. So wie die allmächtige Kirche die menschliche Gesellschaft zwang, ihre moderne Entwickelung aus ihr herzuleiten — so zwang sie gleichfalls die moderne Tonkunst, aus ihrem Dogma: Harmonie und Contrapunkt, die Hauptwesenheiten der ihrigen: Melodie und Rhythmus, neu zu entwickeln, trotz dem, daß diese als Lied und Tanz im Volke schon vorhanden waren, und ein Sieg derselben nur als ein Zurückgehen auf die natürliche Bestimmung der Tonkunst erscheinen mußte. Dieses Zurückgehen geschah selbstverständlich unter dem wohlthätigen Einflusse aller der Erfahrungen, die auf dem Gebiete der Kirchenmusik gemacht worden waren, und deshalb erscheint der Jahrhunderte lange Kampf, den die Entwickelung der heutigen Tonkunst darstellt, als ein durchaus nothwendiger, als ein Kampf, durch welchen wir erst in den Stand gesetzt worden sind, uns der gemachten Errungenschaften aufrichtig zu erfreuen, dieselben mit derjenigen Sicherheit unser Eigenthum zu nennen, welche die im muthigen Widerstande gewonnene Erkenntniß des Rechten verleiht.

Jener durch alle Wechselfälle eines wandelbaren Kriegsglücks ausgezeichnete Kampf begann auf allen möglichen Punkten: innerhalb der Grenzen der Kirche selbst in Deutschland, nämlich durch Einführung eines einfachen Kirchengesanges, welcher seine Melodien bekanntlich oft mitten aus dem Volke herausgriff; auf dem weltlichen Gebiete dagegen hauptsächlich in Italien durch Entstehung der Oper und der Kammermusik. Jener Folge der Reformation haben wir das Dasein einer besonderen Kirchenmusik in Deutschland zu verdanken, welche, wenn sie auch in unseren Tagen als abgelebt erscheint, doch — wie der Protestantismus selbst — noch genug Keime zu einer höheren und zeitgemäßeren Entwickelung in sich birgt: während das Unterlassen eines rechtzeitigen reformirenden Einschreitens in Italien dieses Land mit einer Kirchenmusik beschenkt hat, welche ohne selbstständige Lebenskraft sich allein von den Brosamen nährt, die von dem Tische der Oper fallen. Der Mangel an der Erfahrung jedoch, die nur wir besitzen, verhinderte es damals, daß die populäre Gesangmusik, die zunächst in der Oper ihre Entwickelung begann, sogleich die einzig richtige Unterlage im Liede aufgriff, das in verschiedenen Gestaltungen im Volke lebte; derselbe Mangel an Erfahrung verhinderte es ebenfalls, daß die populäre Instrumentalmusik ihre Gebäude sofort auf der Grundlage des Tanzes aufführte, der ebenfalls im Volke lebte. In beiden Gattungen herrschten Anfangs ebenfalls Harmonie und Contrapunkt, und nur nach und nach machten diese kirchlichen Elemente in der Gesangmusik der Melodie Platz, welche

durch das Lied repräsentirt nun alle die Gesangformen durchdrang, die sich aus diesem entwickelten. Die Instrumentalmusik aber war bis zu dem entscheidenden Siege der Melodie über Harmonie und Contrapunkt Verbündete der Gesangmusik und theilweise Mitgenießerin aller der Errungenschaften, welche der Sieg über die Kirchenmusik der weltlichen Musik im Allgemeinen verschaffte. Nebenbei allerdings cultivirte die Instrumentalmusik auch den Tanz, doch fast immer nur als reinen Tanz, ohne ihn zur Unterlage ihrer größeren Formen zu erwählen, welche vielmehr ihre Anknüpfungspunkte in den ausgebildeteren Gesangsformen suchten. Erst nach dem vollständigen Siege der Melodie über das musikalische Dogma begann in engeren Grenzen der kleinere Kampf der Instrumentalmusik gegen die Gesangmusik, der Kampf um die wirkliche Eigenthümlichkeit der ersteren, hiermit die allmälige Emancipation derselben; den Eigenthümlichkeiten des Tanzes mußten die Reste von Harmonie und Contrapunkt, so wie die besonderen mit dem Wesen einer populären Instrumentalmusik unverträglichen Eigenschaften der Gesangmusik in so weit weichen, als sie die Hauptwesenheiten der Tanzmusik am Aufkommen verhinderten. Als Hauptwesenheiten des Tanzes aber müssen nach dem früher Gesagten der Tanzrhythmus, die Tanzmelodie und — wovon noch später mehr gesagt werden soll — der einige Inhalt der abgeschlossenen Kunsterscheinung gelten; als Eigenschaften dagegen, welche in der Gesangmusik durch erkennbare theils äußere, theils innere Umstände hervorgerufen, in der Instrumentalmusik jedoch deshalb nicht am rechten Orte sein konnten, weil ihre Nothwendigkeit eben nicht mehr erkennbar war, ihr Vorhandensein keine Erklärung fand, sind zu bezeichnen: der bunte Wechsel verschiedenartiger Rhythmen, die Freiheit in der Melodiegestaltung, das Aneinanderreihen verschiedener Gedanken, welchen die gegenseitige musikalische Beziehung abgeht: alles Dinge, welche in der Gesangmusik durch Textgestaltung, Rücksicht auf den Sänger, Wechsel der Situation ihre natürliche Erklärung finden.

Je mehr nun nach allen nothwendigen Erfahrungen die Instrumentalmusik ihrer natürlichen Unterlage, dem Tanze, sich näherte, desto mehr erreichte sie auch ihre natürliche Bestimmung, desto allgemeiner wurde ihre Wirkungsfähigkeit; und daß auch sie als reine Tonkunst mit ihrer Einwirkung auf die ganze Menschheit hingewiesen ist, darf nicht bezweifelt werden, selbst wenn — um dieses Ziel mit Sicherheit zu erreichen — die angeblich beschränkten Grenzen derselben noch mehr verengert werden müßten. Unter die Eigenthümlichkeiten des Tanzes aber gehört nächst den mehr technischen des Rhythmus und der Melodie auch die vom höheren Standpunkte aus zu stellende Anforderung, daß er in abgeschlossener Erscheinung einen bestimmten Charakter offenbare, eine bestimmte Empfindung ausdrücke. Nun ist es gewiß eine höchst beachtenswerthe und keinesfalls nur zufällige Erscheinung, daß in den Tonsätzen der Symphonien Beethoven's, welche unzweifelhaft als die Blüthe seiner gesammten Instrumentalmusik eben so zu betrachten sind, als dieser Heros für den Messias der ganzen Gattung angesehen werden muß, neben einer äußerst strengen Anwendung des Tanzrhythmus und der Tanzmelodie auch jene Anforderung einer höheren Einheit stets grundsätzlich erfüllt ist. Bedingt nothwendig Eines das Andere, kann nämlich die Technik nur Consequenz der höheren Absicht sein und fällt überdies die Instrumentalmusik in Bezug auf ihr Material allerdings mit der Gesangmusik, in Bezug auf ihren Inhalt jedoch mit der leibhaftigen Tanzkunst zusammen, so wird mit vollem Rechte der Kern der Beethoven'schen Instrumentalmusik durch den Ausdruck „Tanzmusik" und dieser Componist als Derjenige bezeichnet werden müssen, welcher die Instrumentalmusik auf die richtige Bahn geführt hat. Man darf freilich bei dem Ausdrucke Tanzmusik nicht ausschließlich an die Tanzmusik unserer Tage denken, sondern es mag vorläufig nur an den Marsch und an diejenigen Tanztypen erinnert werden, welche z. B. die Bach'schen Suiten und die Gluck'schen Opern enthalten. Beethoven fand in den Tanztypen einen so weiten Spielraum für den Ausdruck, daß er nur selten in den Fall kam, das Gebiet der Tanzmusik zu verlasseu, und ob in Folge einer jedesmaligen entschiedenen Rückkehr auf dieses Gebiet jene seltenen Fälle nicht als bloße Versuche znr Erreichung eines vielleicht Unmöglichen zu betrachten sind, dürfte wenigstens nicht schlechthin zu verneinen sein. Hiervon später noch mehr. —

(Schluß folgt.)

Aus Prag.

Am 17ten December.

Von unseren musikalischen Zuständen giebt es wenig Erfreuliches zu berichten. Unsere Oper, welche, wie schon früher bemerkt wurde, an dem Mangel einer Coloratursängerin laborirte, ist durch die gegenwärtig zwischen der Theaterdirection und der Primadonna Großer ausgebrochene Fehde in eine sehr mißliche Lage versetzt. Die Direction hat dieser Sängerin, welche mehrere Opernvorstellungen durch ihre

Weigerung zu singen vereitelt hatte, erklärt, daß der Contract durch ihre Widerspenstigkeit aufgelöst sei, und daß sie nicht nur mit den statutenmäßigen Abzügen bestraft werde, sondern auch gemäß Ausspruch der Intendanz ihrer durch die bisherigen Einzahlungen erworbenen Ansprüche auf Pension verlustig sei. Dagegen behauptet die Sängerin, gestützt auf das Zeugniß von drei celebren Aerzten, sie sei wegen Krankheit verhindert gewesen, ihrer Pflicht nachzukommen. Diese Zeugnisse will aber die Direction nicht gelten lassen, indem nur der Befund der Theaterärzte in solchen Fällen zur Richtschnur dienen könne, denen Frl. Großer persönlich erklärt haben soll, sie sei nicht krank. Der Fall macht viel Aufsehen, und ist ein eclatanter Beweis für die Nothwendigkeit, daß die Regierungen selbst für die Herausgabe eines umfassenden, wohldurchdachten Theatergesetzes sorgen. Cornet's treffliche Brochüre über die deutsche Oper kann in dieser Beziehung allen Denen; welche ein aufrichtiges Interesse an dem Gedeihen der Musik, insbesondere der deutschen Musik haben, nicht genug anempfohlen werden.

So schleppt denn unsere deutsche Oper hier jetzt ein sieches Dasein dahin; für die Fehringer, deren Höhe nicht mehr ausreicht, wird transponirt, punktirt u. s. w., aber das thut's nicht! Vorgestern mußten wir endlich den unvermeidlichen Ernani verspeisen, den sie zum Benefiz gab. Zur Ehre unseres Publikums sei es gesagt: die Oper wurde sehr kalt aufgenommen — vielleicht wird man doch endlich einsehen, wie unästhetisch, wie selbstmörderisch man handle, wenn man sich derlei Machwerk gefallen läßt.

Die czechische Oper hat seitdem mit dem Freischütz und dem Waffenschmied debütirt, mit ziemlich viel Glück, wozu die beiden talentvollen Sängerinnen Frl. Kropp und Bergauer vorzüglich beigetragen haben. Letztere hilft jetzt auch in der deutschen Oper aus. Demnächst sollen auch die Hugenotten über die czechische Bühne gehen. Ich kann jedoch diese Wahl nicht billigen, weil ich überhaupt der Ansicht bin, die czechische Oper thäte besser daran, solche Opern zu bringen, welche nicht eben jetzt auch auf dem deutschen Repertoire stehen; sie würde dann ganz gewiß stärker besucht werden, und die leidigen Vergleichungen entbehrlich machen.

Die Sophienakademie hat während der Anwesenheit des Kaisers Franz Joseph ein großes Concert gegeben, dessen Glanzpunkte die mit Virtuosität ausgeführte Tell-Ouvertüre und Mendelssohn's herrliches Lauda Sion waren. Nicht so gelungen waren die bei dieser Gelegenheit gegebenen Männerchöre. Ausgezeichnet trug Frau Fehringer zwei Lieder vor, die in ihrem Stimmumfange lagen. Dieser Akademie steht in Folge der demnächst zu berufenden Generalversammlung eine eingreifende Reform bevor, welche ihr auch unentbehrlich ist, wenn sie sich nicht aus Mangel an Mitteln auflösen soll.

Es heißt, daß ein neuer musikalischer Verein im Werden sei, der es sich hauptsächlich zur Aufgabe setze, vaterländische Talente zu ermuntern — ein Unternehmen, welches, wenn zweckmäßig eingeleitet und mit Ausdauer verfolgt, wir nur loben könnten.

Der Cäcilienverein hat vorige Woche zu seinem zweiten Concerte Spohr's Oratorium „die letzten Dinge" aufgeführt — ohne bedeutenden Erfolg, wie bei der theilweise ungenügenden Besetzung der Solopartien, und — seien wir aufrichtig — bei den inneren Mängeln des Werkes selbst zu erwarten war; denn diese „letzten Dinge" haben, trotz einzelner sehr schöner Nummern, doch den bei Spohr sonst ungewöhnlichen Fehler, daß die Musik manchmal ganz unter der Würde des Textes gehalten ist. Doch gab diese Aufführung Gelegenheit, uns mit einem neuen, sehr schätzbaren, rein intonirenden und richtig vortragenden Sopran: Frau Becke, bekannt zu machen.

Prof. Träg gab vor einigen Tagen ein Concert, wobei er uns Alle durch die Virtuosität seines Spiels, und durch seinen markigen, seelenvollen Ton entzückte. Auch als Componist des hierbei vorgeführten Concertinos verdient der ausgezeichnete Künstler alle Anerkennung. Meisterhaft war sein Vortrag des Servais'schen Souvenir de Spaa — eine Art Carneval von Venedig.

Schulhoff ist seinem Vorsatze, nicht öffentlich zu spielen, treu geblieben, und im Begriffe, sich dieser Tage wieder nach Paris zu begeben; wir würden diesen Verlust noch weit mehr beklagen, wenn wir nicht aus dem Munde des trefflichen und liebenswürdigen Künstlers die Versicherung erhalten hätten, daß er im nächsten Jahre wiederkehren, und sowohl in Prag als in Deutschlands Hauptstädten sich hören lassen werde.

Kittl arbeitet fleißig an einer neuen komischen Oper, zu welcher ihm der bekannte Novellist Carl Hickl das Libretto verfaßt hat.

Das Gerücht sagt, daß Frl. Großer bereits ein neues Engagement eingegangen habe, und zwar in Hamburg. — Am 23sten d. M. erwarten wir die Aufführung der „Schöpfung" in böhmischer Sprache; Frl. Bergauer und die HH. Strakati und Böhm singen die Solopartien.

D.

Leipziger Musikleben.

Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig (II. Abtheilung) im Saale des Gewandhauses, am 20sten Dec. v. J.

In gegenwärtiger 2ten Abtheilung der Hauptprüfung hatten wir Gelegenheit, die Leistungen der Zöglinge auf dem Gebiete des Solo- und Quartettspiels, der Composition und des Chorgesanges kennen zu lernen, und auch hier können wir der Thätigkeit der Anstalt nur das Rühmlichste nachsagen. Von Compositionen der Schüler haben wir Kyrie und Agnus Dei aus einer Vocal-Messe von Hrn. Wilh. Westmayer aus Iburg, und einen Satz aus einem Ottetto für Streichinstrumente von Hrn. Woldemar Bargiel aus Berlin zu besprechen. Die Compositions-Fähigkeit beider Herren ist durchaus nicht in Frage zu stellen; beide haben unleugbar Talent, und beide haben in ihren resp. Werken tüchtiges Studium an den Tag gelegt. Wenn wir nun eben diese Werke einzeln betrachten, wenn wir uns den Eindruck zurückrufen, den ein jedes beim Anhören auf uns hervorgebracht, so müssen wir dem Hrn. Westmayer eine größere künstlerische Reife vor Hrn. Bargiel zugestehen. Der letztere weiß seinen Gedanken noch nicht genug Zügel anzulegen, es überstürzt sich alles noch zu sehr, überhaupt vermissen wir noch den nöthigen Gedankenhaushalt. Hr. Westmayer dagegen befriedigte uns mehr durch Fluß und gute Anordnung der Gedanken. Beide Compositionen der Herren sind allerdings von einander verschieden in Charakter, Anlage und Ausführung; aber die Grundbedingungen eines jeden Kunstwerks sind dieselben, und wenn wir vorhin von Gedankenökonomie, Fluß u. s. w. sprachen, so sind doch diese zur „Schönheit" dem Octett eben so nothwendig wie der Messe. Die Fehler des Bargiel'schen Satzes entspringen aus formellen Mängeln; es fehlt Symmetrie und klarer Zusammenhang der einzelnen Theile — Eins entwickelt sich nicht nothwendig aus dem Anderen. Was uns vorzüglich störend auffiel, war: daß schon im ersten Theile zu viel gearbeitet wurde. Das Thema wurde auf alle mögliche Art verwendet, und dadurch mußte der 2te Theil leiden, denn die Kräfte waren erschöpft und die nöthige Steigerung fehlte. Außerdem bekam auch der Satz durch die unnatürliche Länge des 1sten Theils eine gewisse Unförmlichkeit. Wenn wir noch Etwas erwähnen wollen, so ist es ein Suchen nach Eigenthümlichkeit, das zuweilen in Unnatur ausartet, ein ruheloses Umherschweifen, das zu keiner klaren Entwickelung kommen läßt — kurz ein gewisser Mangel an Naivetät der Anschauung, die uns bei Hrn. Westmayer ganz wohl gefiel. Wer sich bestrebt, von vornherein natürlich zu sein, der wird immer wirken, wer aber die Caprice zu seiner Göttin macht, der wird ewig unzufrieden mit sich selber sein und auch Andere nie erwärmen können! — Mozart's Es-Dur Quartett wurde von den HH. Röntgen aus Deventer, Schmidt aus Rothenkirchen, Radecke aus Dittmannsdorf, und dem Orchestermitglied Hrn. Grützmacher recht wacker ausgeführt; alle zeigten sich als gute Musiker. — Als Solisten auf dem Piano zeigten sich die Damen Laura Börngen aus Verden und Camilla Babbi aus Großenhayn mit dem vierhändigen Rondo „la belle union" von Moscheles, und Anna Masius aus Leipzig und Franziska Schlipalius aus Dresden mit den Toccaten in C von Czerny und Des von Ch. Mayer (auf zwei Instrumenten). Die Sachen waren recht tüchtig studirt und wurden entsprechend wiedergegeben. — Wir können uns nicht so recht einverstanden damit erklären, daß man Schüler so zarten Alters, wie Leopold Brassin aus Leipzig, der kaum das achte Jahr erreicht hat, schon öffentlich auftreten läßt. Er spielte mit Constanz Fränkel aus Großenhayn den 1sten Satz der Sonate F-Dur für Pianoforte und Violine von Beethoven recht brav und zeigte viel Talent; aber es wird immer eine bloße Curiosität bleiben, und man thäte besser, wenn man die jungen Leute sich erst noch reifer entfalten ließ, als daß man sie schon durch vorschnelle Erfolge in ihrer Entwickelung überstürzt. Daß diese Leistung in der That mehr als eine Ausnahme betrachtet wurde, glauben wir daraus zu entnehmen, daß Brassin's Vortrag auf dem Progamm durch zwei Striche von den übrigen Nummern gesondert war. — Den Schluß der Prüfung bildeten zwei vierstimmige Lieder: Sängerfahrt von Hauptmann und Abendläuten von C. F. Richter, die meist recht brav gesungen wurden.

E. Bernsdorf.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Arrangements für Pianoforte zu zwei Händen.

C. Klage, Haydn's Symphonien. Nr. 1. D-Dur. Heinrichshofen. 15 Sgr. netto.

Vorliegendes Arrangement steht den rühmlichst bekannten vierhändigen des Verfassers in keiner Weise nach; dasselbe Geschick, dieselbe Spielbarkeit finden sich auch hier, und auch die Ausstattung ist solid. Wir können nur die baldige und gedeihliche Fortsetzung des Unternehmens wünschen.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. Fr. Dupont, Op. 6. Quartett für Pfte., Violine, Viola und Vcell. Whistling. Rotterdam, W. C. de Vletter. 4 Thlr.

Wird besprochen.

Instructives für Violine.

C. Henning's praktische Violinschule nach pädagogischen Grundsätzen. Heinrichshofen. 1ster Theil, 1 Thlr. netto. **2ter Theil, 15 Sgr.**

Wird besprochen.

Für Violine mit Pianoforte.

L. Leuthner, Op. 4. Fantaisie brillante. **Niemeyer. ⅚ Thlr.**

Ein Stück, das weder in gedanklicher noch in technischer Hinsicht Außergewöhnliches bietet. Die Form ist die schon so oft dagewesene: Einleitung, Thema, einige Variationen, Adagio und Finale.

J. W. Kalliwoda, Op. 159. Grande Valse de Bravoure. **Peters. 1 Thlr.**

Man schrecke nicht zurück vor dem Titel: Grande Valse de Bravoure; die Bravour ist nicht so ungeheuer, und es gehören wohl keine Violingiganten dazu, um diese Schwierigkeiten zu überwinden. Der Walzer macht sich ganz leidlich; zuweilen leidet er wohl an dem Uebel der Gewöhnlichkeit, man wird aber durch hübschen Fluß entschädigt, und so kann er wohl auf ein Viertelstündchen amüsiren.

Für Violoncell mit Pianoforte.

R. E. Bockmühl, Op. 63. Collection de Fantaisies non difficiles. **2 Hefte. Peters. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 1 Thlr. 5 Ngr.**

Die Hefte enthalten: Fantaisie sur Ernani, Rondoletto capriccioso entremêlé d'un air écossais, Mazurka Valse, Souvenir d'Appenzell, Hymne à Pio IX. par Rossini, und Fantaisie sur les Lombardi. Die Sachen beanspruchen keinen Kunstwerth; sie sind für die amateurs gemacht, und diese werden sich mit ihnen amüsiren.

Duetten für zwei Violoncells.

R. E. Bockmühl, Op. 64. Collection de Duettinos, d'exécution facile. **Peters. 4 Nummern. Nr. I. 12 Ngr. Nr. II. 12 Ngr. Nr. III. 12 Ngr. Nr. IV. 10 Ngr.**

Wir geben hier nur den Inhalt der Sachen, und fügen weiter nichts hinzu, als daß sie ganz auf dem Niveau der vorigen Stücke stehen. Nr. I. Sur l'élisire d'amore. Nr. II. Nocturne et Rondeau. Nr. III. Sur Nabucodonosor. Nr. IV. Andante et Polka.

Für Streichinstrumente.

A. Fischel, Op. 42. Quatuor. Schuberth. 1¼ Thlr.

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

H. Finzenhagen, Op. 1. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor. Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Die Gesinnung des Componisten können wir meistentheils nur loben; mitunter begegnen wir wohl einer Banalität, aber das gute, tüchtige Streben läßt uns nachsichtiger sein; auch wollen wir in Anbetracht des Op. 1 das nicht allzu tiefe Auffassen der Texte nur vorübergehend berühren, und dem Verfasser rathen, nur immer seinen künftigen Texten gleichsam nachzuspüren, sie immer tiefer und tiefer zu durchdringen, er wird dadurch ganz gewiß auch in melodischer Beziehung auf Neues und Eigenthümliches stoßen.

H. Weidt, Op. 3. Der Goldschmied, Ged. von Halirsch, für Baß. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Das Melodische in dieser Ballade kommt uns etwas gar zu „bänkelsängerig" vor; sonst aber hat uns die Auffassung nicht mißfallen, und ein guter Sänger kann auch das Lied zu entsprechender Wirkung bringen.

H. Weidt, Op. 4. Der verbannte Polenfürst, Ballade von Blau, für Bariton oder Baß. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Die Idee, zum Schlusse das Nationallied: „Noch ist Po-

len nicht verloren" erklingen zu lassen, wird dem Lied viele Freunde erwerben. In Betreff des Kunstwerthes steht es auf gleicher Höhe mit dem vorigen; wir finden dasselbe Ueberwiegen des Aeußerlichen, das Zurückstehen der Melodie gegen die Begleitung u. s. w.

C. Biehl, Op. 5. Der Verbannte, Ballade von Ludolf Wenze, für Bariton oder Baß. Niemeyer. $\frac{1}{12}$ Thlr.

Theilweise recht hübsch gemacht; die Situationen, die der Text bietet, sind recht verständig benutzt, und nur manchmal hätten wir mehr Seele und Wärme gewünscht. Das Lied kann gut gesungen eine recht gute Wirkung machen.

M. Madejski, Barcarole et Romance. Paroles de V. Hugo. **Przemysl,** chez les frères Jean et Paul Jelen. **(Preis nicht angegeben.)**

Zwei sehr gewöhnliche Machwerke! Die meist dreitactigen Perioden des ersten Liedes geben diesem etwas Hinkendes; aus den Worten des zweiten hätte wohl etwas mehr gemacht werden können, es ist gewaltig zahm!

A. G. Ritter, Armonia. **Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzo-Sopran. Band II. Lief. 1 u. 2. Heinrichshofen. $\frac{1}{2}$ Thlr. u. $\frac{1}{2}$ Thlr.**

Vorliegende Hefte reihen sich in Auswahl und Ausstattung den früher erschienenen Lieferungen, die in diesen Bl. ausführlicher erwähnt wurden, würdig an. Sie enthalten: Nr. 1. Cavatine von Gluck, „Gute Nacht" von Tiehsen (aus Op. 9), Arie aus Athalia von Händel; Nr. 2. Nachtlied von Truhn (aus Op. 64), Arie von S. Bach aus der Cantate: „Nimm was dein ist, und gehe hin", Arie aus Esther von Händel, endlich „der Schiffer" von J. A. Bürde.

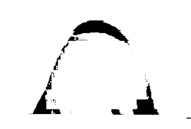
Besprochen werden:

F. Möhring, Op. 25. Vier Lieder. André. 54 Kr.
J. Tausch, Op. 4. Drei Gesänge. Schlosz. 15 Ngr.
C. Gurlitt, Op. 7. Wackernagel's Weinbüchlein. Schuberth. 3 Hefte, à $\frac{1}{3}$ Thlr.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.





Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 2.** Den 4. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethoven's Symphonien (Schluß). — Kleine Zeitung, Vermischtes.

Die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethoven's Symphonien.

(Schluß.)

So reichhaltig nun aber auch nach der Seite des Ausdrucks hin das Gebiet der Instrumentalmusik selbst dann noch erscheint, wenn man es auf die möglichen Charaktere des Tanzes beschränkt, so beschränkt ist es in Wahrheit nach der Seite der abgeschlossenen Erscheinung hin. Ist nämlich im kurzen Tonsatze die Veranlassung kaum gegeben, die nothwendig einige Grundstimmung zu verlassen, so wird im längeren Tonsatze die gegebene Veranlassung hierzu sorgsam zu vermeiden sein, damit die nothwendige Bestimmtheit im Ausdruck der einigen Grundstimmung nicht gefährdet, damit der Zuhörer nicht in den Fall gebracht werde zu fragen: Sonate, que me veux-tu? Tonstück, für was soll ich dich nehmen? — Der einzelne Tonsatz kann nur das Eine wollen, er kann es — je nach seinem Umfange — allerdings auf verschiedene, aber leicht festzustellende Weise erreichen: dies hat Beethoven auf schlagende Weise nachgewiesen. Will der einzelne Tonsatz mehr als das Eine, so bedarf er hierzu auch mehr als des bloßen Tones: dies haben die späteren Componisten, denen wohl die Erfahrungen Beethoven's zur Seite standen, welchen seine Dichterkraft aber abging, recht wohl gefühlt, als sie eine besondere Gattung Instrumentalmusik: die malende, die schildernde, vorzugsweise cultiviren zu müssen für nothwendig hielten. Der nämliche Fall tritt aber auch bei dem mehrsätzigen Tonwerke ein, das der Nothwendigkeit dann entbehren wird, sobald es als eine zufällige, wenn auch durch Gewohnheit geheiligte Verbindung mehrerer Tonsätze nach verschiedenen vorhandenen Typen auftritt, sobald seine einzelnen Sätze keinen inneren Zusammenhang offenbaren. Dies aber wird, wenn der Inhalt über gewisse enge Grenzen hinausschweift, ebenfalls ohne Hülfe erklärender Worte kaum möglich sein, und auch das hat Beethoven nachgewiesen.

Die letzteren Betrachtungen führen von selbst auf den scharf in's Auge zu fassenden Unterschied der verschiedenen Gattungen der Instrumentalmusik, in sofern sie durch Töne allein oder durch diese mit Hülfe des Wortes in mannichfaltigster Anwendung zu wirken beabsichtigen. Man muß hier mit größter Strenge die reine Tonkunst von der schildernden, beschreibenden, malenden Musik, so wie von der dramatischen Instrumentalmusik unterscheiden. Die reine Tonkunst wirkt allein durch den Ton und verschmäht grundsätzlich jede Angabe des Inhaltes durch Ueberschrift, Motto, Programm oder Gedicht, Hinweis auf dramatische Handlung, woraus eben folgt, daß der inhaltliche Vorwurf eines Werkes der reinen Tonkunst nur eine durch Töne überhaupt aussprechbare Empfindung sein kann. Durch Unklarheit vieler Componisten über ihre Stellung zum Zuhörer sind aber nun nach dieser Seite hin die merkwürdigsten Inconsequenzen zum Vorschein gekommen: hier Tonstücke mit ganz überflüssigen Worterklärungen, dort Tonstücke, welche weit über das beschränkte

Gebiet der reinen Tonkunst hinausgreifen, und deren Componisten es dennoch verschmähten, in erklärenden Worten dem Zuhörer einen Leitfaden an die Hand zu geben. Stellt sich der Componist grundsätzlich auf den Standpunkt der malenden Musik, so darf er in einem Instrumentalwerke nach Inhalt und Form Dinge wollen, welche in der reinen Tonkunst geradezu für Unmöglichkeiten gelten müssen.

Die Grenzen des Gebiets der reinen Tonkunst sind leicht festzustellen; in wie weit jedoch die Gesetze derselben auch für die malende Musik gelten müssen, wird von den Umständen abhängen, und ist übrigens eine Frage, welche hier nicht näher untersucht werden kann. Beethoven stand grundsätzlich noch auf dem Standpunkte der reinen Tonkunst, und seine seltenen Abschweifungen auf das andere Gebiet der Instrumentalmusik sind als einzelne Züge zu betrachten, welche von der höchsten Bedeutung für seinen Entwickelungsgang, für die ganze Geschichte der Instrumentalmusik sind, die er in seinen Symphonien geschrieben hat.

Eine erschöpfende Betrachtung der Beethoven'schen Symphonien von den hier eingenommenen Standpunkten aus, wird für einen besonderen Artikel, welchen der vorliegende nur das Feld ebnen soll, ausdrücklich vorbehalten. Hier nur noch in einigen Andeutungen der allgemeinsten Art die Hauptzüge einer Betrachtung dieser Symphonien im Zusammenhange. Sieht man von der 1sten und 2ten Symphonie selbstverständlich gänzlich ab, und vorläufig auch von der 9ten, welche einen ganz besonderen Maaßstab verlangt, so springt bei einem Blick auf die mittleren sechs Symphonien namentlich zweierlei in die Augen: einmal der mit jeder neuen Symphonie sich immer allgemeiner und schärfer aussprechende Tanzcharakter aller Sätze, und sodann — was davon fast unzertrennlich ist — der allgemeine Charakter der Fröhlichkeit, welchen alle nach der 5ten folgenden Symphonien offenbaren. — Das erste Merkmal tritt hervor in Folge eines schrittweisen Aufgebens derjenigen Typen, welche eben niemals den Tanz- oder Marschcharakter aussprechen können: dies sind der großartige ernste Tonsatz in Art der ersten Sätze der 3ten und 9ten Symphonie, und das wahrhafte Adagio. Nun ist es höchst beachtenswerth, daß der großartige ernste Tonsatz nur in der dritten Symphonie, das Adagio nur noch in der 4ten Symphonie vorhanden sind, um hier ein für allemal absorbirt zu werden; daß von der 5ten Symphonie an der Tanzcharakter aller Sätze grundsätzlich feststeht, wobei von der besonderen Bedeutung des allerdings nicht tanzartigen Scherzo hier abgesehen werden muß. — Das zweite Merkmal bezieht sich auf den Inhalt der Symphonien. Einen ernsten Ausdruck sprechen nur die 3te und 5te Symphonie und die letztere entschieden auch blos in ihren Mollsätzen aus; denn nur das Moll des ersten Satzes ermöglicht bei dem Tanztypus desselben den Ernst des Ausdrucks, der in den folgenden Symphonien nicht wiederkehrt. Nachdem die 5te Symphonie den Tanzcharakter aller Sätze festgestellt hat, absorbirt nun die 6te Symphonie ein für allemal den Charakter des Ernstes, um in der Folge nur noch die Heiterkeit gelten zu lassen.

Dresden. Theodor Uhlig.

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Nachdem seit längerer Zeit über die Thätigkeit unseres Vereins in dies. Bl. nicht berichtet wurde, fassen wir die Ergebnisse der seit Michaelis vor. J. stattgehabten Versammlungen in einem Gesammtüberblick zusammen. Der Grund des bisherigen Stillschweigens lag theils darin, daß mehr nur Geschäftliches erörtert und festgestellt wurde, theils auch in der Aufnahme neuer Mitglieder in den Vorstand, und einer dadurch hervorgerufenen Verzögerung. Die erste Versammlung des Wintersemesters fand am 22sten Oct. Statt, und es folgten hierauf bis Ende vor. Jahres noch sechs andere Zusammenkünfte, darunter drei Musikaufführungen. In der ersten kleineren Unterhaltung für Mitglieder am 5ten Nov. hörten wir eine Sonate für Pianoforte von Papir (Mscpt.), vorgetragen vom Componisten, Phantasie über russische Lieder für Violoncell von Kummer, gespielt von Hrn. Grützmacher, Lieder von Fr. Schubert, gesungen von Hrn. Meyer, Quartett für Streichinstrumente von Dentler (Mscpt.), vorgetragen von den HH. Meyer, Becker II., Rübner und Reimers, endlich Phantasie für Pianoforte zu vier Händen von Fr. Schubert, gespielt von den HH. Albrecht und Dentler. Die größere musikalische Aufführung am 3ten Dec. brachte statt der Phantasie für Pianof. und Clarinette von Schumann, welche wegfallen mußte, die oben genannte Phantasie von Schubert, ferner Arie aus Iphigenie in Tauris von Gluck, gesungen von Hrn. Meyer, Trio für Streichinstrumente von Beethoven, Op. 9, C-Moll, vorgetragen von den HH. Jahn, Becker II. und Coßmann, vier Lieder von C. Grädener in Hamburg, gesungen von Frl. Kletz, endlich Trio für Pianoforte und Streichinstrumente, E-Dur, von Hummel, vorgetragen von dem Hrn. Enke, von Wasielewski und Coßmann.

Die erste Besprechung hatte zunächst die Wahl neuer Vorstandsmitglieder zum Gegenstand; gewählt wurden: der Unterzeichnete zum Vorsitzenden, Hr. Org. Becker zum Stellvertreter, Hr. A. F. Riccius zum Musikmeister, Hr. Adv.

Brunner zum Schriftführer, Hr. Whistling zum Cassirer, Hr. Wenzel zum Ordner, Hr. Musikdir. Zöllner zum berathenden Mitglied. Die HH. Dörffel und Schellenberg lehnten eine Neuwahl ab. Anträge des Unterzeichneten auf Festsetzung einer jährlichen Generalversammlung der Mitglieder des Leipziger Vereins, und der jährlichen Feier des Stiftungsfestes wurden angenommen, über die Verwaltung der Casse Bericht erstattet u. s. f.

In der folgenden Versammlung am 29sten Oct. kam zunächst der Vorschlag des Berliner Vereins, eine Unterstützungscasse für hülfsbedürftige Musiker zu gründen, zur Sprache. Eine Commission hatte darüber Vorlagen ausgearbeitet. Es zeigte sich indeß unter den Mitgliedern eine große Meinungsverschiedenheit, und da dringende Angelegenheiten Erledigung verlangten, so ließ man für den Augenblick den Gegenstand fallen. Es wurde in der heutigen Sitzung zunächst festgestellt, daß der Verein auch außerordentliche Mitglieder aufnehmen wolle, und zwar in der Weise, daß dieselben gegen einen bestimmten jährlichen Beitrag das Recht haben sollten, an den öffentlichen Aufführungen des Vereins Antheil zu nehmen. Hr. Org. Becker stellte den Antrag, von jetzt an auch Künstlerinnen (Sängerinnen, Musiklehrerinnen) zur Mitgliedschaft des Vereins zuzulassen, und es wurde derselbe nach längerer und lebhafter Debatte angenommen.

Die Sitzung am 12ten Nov. eröffnete ich mit dem in dies. Bl. mitgetheiltem Gedicht von Ferd. Hiller zur Todtenfeier Chopin's. Geschäftsangelegenheiten forderten hierauf Erledigung. Unsere bisherigen Statuten, schon vor mehreren Jahren abgefaßt, wurden bei der gegenwärtigen Erweiterung des Vereins schon längst als nicht mehr genügend erkannt. Ich trug die ersten 18 §§. eines neuen Statutenentwurfs vor, die vorläufig besprochen wurden. Endlich beantragte ich die Ernennung einer Commission zur Prüfung eingehender Manuscripte, was jedoch auf eine spätere Versammlung verschoben wurde. Mit der Durchsicht eines eben eingesandten Manuscripts wurde einstimmig Hr. Dörffel beauftragt.

In der Versammlung am 10ten Decbr. wurden zunächst acht neue Mitglieder, Damen und Herren, aufgenommen. Einige Zuschriften von auswärtigen Vereinen waren eingegangen. Die Uebertragung der Kosten für Correspondenz u. s. w. an eine durch sämmtliche Vereine gebildete Centralcasse bildeten den Hauptinhalt. Weitere Besprechungen betrafen Specialitäten ohne allgemeines Interesse.

In einer musikalischen Unterhaltung für Mitglieder am 17ten Dec., der letzten des vorigen Jahres, hörten wir: Violoncellsolo von Servais, vorgetragen von dem unseren Lesern aus dem Bericht über das dritte Euterpeconcert schon vortheilhaft bekannten ausgezeichneten Violoncellisten Hrn. Th. Ahrend aus Magdeburg, und zum Schluß Beethoven's Sonate für Pfte. und Vcell., A-Dur, vorgetragen von dem Genannten und Hrn. E. Leonhard. Hr. R. Becker spielte den 1sten Satz des Violinconcerts von Beethoven. Frl. Kietz sang Lieder von Bierwirth in Hamburg, und Frl. Fritsche Arie aus Tell; ein Schüler des Hrn. Spindler in Dresden endlich, Hr. Krause, spielte den letzten Satz der Es-Dur Sonate von C. M. v. Weber, und zwei eigene Compositionen.

Fr. Br.

Magdeburg. Hier bereiten Wachsmann, Mühling und Ritter eine gemeinschaftliche Feier des einhundertjährigen Todestages von S. Bach, welcher auf den 28sten Juli dieses Jahres fällt, in der Art vor, daß sie für eine kirchliche Aufführung S. Bach'scher Vocal- und Orgelmusik nächst anderen sich anschließenden Gesangselementen die unter ihrer Leitung stehenden Gesangvereine zu einem gemeinsamen Wirken verbinden.

Eine neue Symphonie (Mscpt.) von J. Mühling, dem verdienten Dirigenten unserer Concerte, wurde im vierten Concert im Logenhause am 5ten December aufgeführt. Die Theilnahme, welche derselben sowohl ihres Werthes an sich, als auch der Stellung ihres Verfassers wegen gebührt hätte, wurde ihr wenigstens nicht im verdienten Maaße geschenkt. Die Kälte — hier gleichviel, ob mehr oder weniger blos äußerlich — die unser Publikum gewöhnlich den Leistungen des wackeren, durch seine Verhältnisse genugsam gedrückten Orchesters gegenüber an den Tag legt, zeigte sich auch hier, wo es sich um das Werk eines einheimischen Künstlers handelte, der den Musikinteressen Magdeburgs mehr Opfer bringt, als Mancher glaubt, und dessen hingebenden Bemühungen wir vorzugsweise den Höhepunkt der eigentlichen musikalischen Leistungen in den stehenden Concerten zu verdanken haben. Es steht keineswegs zu bezweifeln, daß man die Symphonie mit Vergnügen und Theilnahme angehört; allein unter den Umständen, wie sie hier obwalteten, hätte sich diese Theilnahme auch äußerlich und unzweifelhaft kundgeben sollen. Da dies unterblieb, so darf hier — selbst auf die Gefahr hin, den gewohnten Umfang dieser aus verschiedenen Federn fließenden Berichte zu überschreiten — die Bemerkung nicht fehlen, daß die beregte Symphonie in den ersten beiden Sätzen an einigen Längen leidet, im Ganzen aber ein sehr achtungswerthes Talent des Verfassers documentirt, und sein Vorgehen auf dem hier betretenen Wege sehr zu wünschen steht. Denn gesang- und geschmackvoll im melodischen Theile, im harmonischen reich und künstlerisch ausgebaut, zeigen, bei guter und geschickter Instrumentirung, alle vier Sätze die rechte Consequenz bei Durchführung ihres Charakters. Das Scherzo scheint auf jener Linie zu stehen, die das Ideelle vom Wirklichen trennt; hier muß feine Auffassung für das Einhalten der rechten Grenze sorgen.

Mehrere interessante Solovorträge hatten wir im Laufe der bisherigen Saison in den verschiedenen Concerten der Harmoniegesellschaft so wie im Logenhause. Die Vorträge des Kammermusikus Belke aus Berlin, des ersten Künstlers, der die Posaune zum Concertinstrument erhob, wurden mit verdientem Beifall begrüßt. Hr. Rebling spielte das herrliche

G-Moll Concert von Beethoven mit gewohnter Virtuosität und Correctheit, aber etwas kalt. Das vierte Concert im Logenhause am 5ten Decbr. war reichhaltig an kürzeren Sologesängen, denn außer einer Arie aus Oberon sang Frl. Zschiesche (Mitglied der hiesigen Bühne) zwei Lieder, Hr. Ratkowsky sogar drei. Beider Vorträge fanden mit Recht beifällige Aufnahme. Rauschenden Applaus gewann der von Frl. Z. ganz allerliebst gesungene „Kukuk". Wer hätte sich auch nicht, wenn der eisige Finger des tobenden Nordwindes seine Krystallblumen an die Scheiben zeichnet, im behaglichen Saale an dem Frühlingsrufe ergötzen sollen, der so schalkhaft-fröhlig herein erklang. Im dritten Concert im Logenhause spielten die HH. Ritter und Richter Moscheles' Hommage à Haendel, und ein Duo für zwei Pianoforte von Thalberg.

Noch gedenken wir einer großen Musikaufführung in der Ulrichskirche am 28sten October, die außerordentlich zahlreich besucht war. Der Chor bestand aus dem Seebach'schen Gesangverein (unter Mühling), aus dem Verein für classische Kirchenmusik (unter Ritter), und aus dem Dom-Chor (unter Wachsmann). Tiefen Eindruck machte insbesondere eine Motette für zwei Chöre von Chr. Bach: „Ich lasse dich nicht"; eben so fand eine neue Orgelsonate von Ritter, vom Componisten vorgetragen, großen Beifall. — Am 25sten Novbr., dem Gedächtnißtage der Verstorbenen, führte Musikdir. Rebling in der Johanniskirche „Wiedersehen" von Rolle mit dem Kirchengesangverein, Director Wachsmann mit dem Dom-Chore S. Bach's Litanei: „Nimm von uns, Herr", nach Bericht von Ohrenzeugen Beides gelungen, auf. Den Abend desselben Tages feierte der Verein für classische Kirchenmusik, der seine allwöchentlichen Zusammenkünfte im Hause des General-Sup. Möller hält, im Kreise seiner Angehörigen durch den Vortrag der „Litanei" von S. Bach, der Cantate: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben", ebenfalls von S. Bach, einer Motette (Ich weiß, daß mein Erlöser lebt) von Michael Bach, und des 3ten Theils des „Messias" von Händel. An der Ausführung der Streichquartett-Begleitung hatten sich nächst einigen Dilettanten die Musikdirectoren Golde, Rebling und Wachsmann betheiligt. Die Leitung hatte der Dom-Organist Ritter. —

Zeitz, den 30. Decbr. 1849. Unser Musikverein hat in dem zu Ende gehenden, der Musik nicht eben günstigen Jahre unter der Leitung seines rührigen Dirigenten, Hrn. Gymnasiallehrer Cantor Kloß, eine besondere Thätigkeit entwickelt, indem er mit drei größeren Musikaufführungen hervortrat. Am Abende des Charfreitags (6ten April) kamen in der erleuchteten Klosterkirche 1) Choral: „Du, dessen Augen" von Graun; 2) Choral und Baßsolo: „Ihr Augen weint" a. d. Tod Jesu; 3) Chor aus Paulus: „Siehe, wir preisen"; 4) Arie aus Messias: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt"; 5) Choral: „Wachet auf!" aus Paulus, und der „Ostermorgen" von Neukomm durch ein ziemlich starkes Sängerpersonal und ein gut besetztes Orchester zur Aufführung. Der Eindruck dieses geistlichen Concerts war ein recht befriedigender. Ueber die Aufführung der „Schöpfung" am 9ten Sept. ist in dies. Bl. bereits berichtet worden. Den Schluß der geistlichen Musiken bildete für dieses Jahr ein Concert spirituel am Todtenfeste (25sten Nov.) in der erleuchteten St. Michaeliskirche. Das Programm war folgendes. Erster Theil: 1) Adagio für die Orgel von Mendelssohn-Bartholdy; 2) Ecce! von J. Gallus; Alt-Solo: „Sei stille dem Herrn" aus Elias; 4) Motette: „Herr, nun lässest du deinem Diener in Frieden fahren" von Mendelssohn; 5) Introduction, Thema und Variationen für die Orgel, von A. Hesse. Zweiter Theil: 6) Chor „Siehe, wir preisen selig" aus Paulus; 7) Motette für weibliche Stimmen: „Er ist ein guter Hirte" von Mendelssohn; 8) Alt-Solo: „Weh' ihnen" aus Elias; 9) Chor und Choral: „Freuet euch Alle" und „Wie herrlich ist die neue Welt" aus dem Tod Jesu, von Graun; 10) Fuge von Seb. Bach (G-Moll). Wenn diese Musikstücke zwar nicht alle speciellen Bezug auf das Todtenfest hatten, so dienten sie in ihrer Zusammenstellung und bei befriedigender Darstellung dennoch der Feier des Tages. Ganz besonders traten die Alt-Arien aus Elias und die Motette für weibliche Stimmen von Mendelssohn hervor. Die Orgelpiècen trug ein Hr. Möbius, ein junger talentvoller Schüler von G. Hentschel in Weißenfels, mit großer Fertigkeit und zu allgemeiner Befriedigung vor. Wir hoffen, daß wir über die Wirksamkeit des Musikvereins im nächsten Jahre in gleicher Weise Günstiges zu berichten im Stande sind. N.

Vermischtes.

Frankfurt a. M. Auf unserer Bühne sucht man alle Reizmittel auf, um nur nicht vor leeren Bänken spielen zu müssen, weshalb jetzt unser stattliches preuß. 8tes Kürassierregiment sein Musikchor zu Concerten hergiebt. Dieses war nach Fra Diavolo der Fall, welche Oper unser Tenor Chrudimsky zu seinem Benefiz gab. Frau v. Marlow vom Darmstädter Theater sang die Zerline darin mit vieler Grazie und Naivetät. — Das Theater-Orchester steht im Begriff, einen Fond für die Wittwen verstorbener Orchester-Mitglieder zu gründen. — Carl Gollmick hat die romantische Oper: Kéolanthe, welche in einer ägyptischen Pyramide spielt, aus dem Englischen übersetzt. Diese Oper soll bereits an mehreren deutschen Bühnen angenommen worden sein.

In einem vor Kurzem unter dem Titel: Sammlung classischer Gesänge für die Baßstimme von F. H. Eichhoff, erschienenem Werke ist ein Lied S. 88: „Laß dich, Gott ꝛc." von **A. Anacker** unter Zumsteeg's Namen erschienen. Wir berichtigen diesen Irrthum.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 3. Den 8. Januar 1850.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op 70. Spanisches Liederspiel. Ein Cyklus von Gesängen aus dem Spanischen für eine und mehrere Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Kistner. Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

In das Land der dunkeln Rosen, in das Land glühender Liebe zaubert uns diesmal des Meisters Leier. Wir wandeln in einem von jenen blühenden Gärten Andalusiens, wo uns alle südliche Farbenpracht sammt ihren süßen Düften empfängt, mitten in dem bunten Leben bei den kühlen, dämmernden Schatten auf dem Paséo, wo schöne Gestalten von Frauen, den dunkeln Blick verschleiert, Männer edlen und stolzen Schrittes an uns vorüberziehen, daß wir gern die Heimath vergessen und mit gierigem Ohr den Klang jener Silberstimmen einschlürfen, die das Glück und den Schmerz der Liebe singen. Hier begegnet uns ein Mädchenpaar, denen der Lenz des Lebens erst aufgegangen; ihr strahlender Blick, der schelmisch durch die Mantilla hervorlugt, sagt uns, daß sie noch schwelgen in dem Bewußtsein beglückender Gegenliebe. Dort wandelt einsam eine Unglückliche, den Blick gesenkt, eine gebrochene Rose, die uns noch in ihrem Verwelken süß berauschenden Duft zuweht. Aus einem fernen Boskет berührt unser Ohr ein Boléros, es ist eine Gruppe von Frauen und Männern, die in Scherz und heiterem Lachen die Nacht nach dem heißen Tag verbringen. Drüben aus dem Blumenparterre jener Alameda herüber erklingt ein Duo amoroso zweier liebelechzenden jungen Mädchen, die ein Blumenbouquet dem treulos geglaubten Geliebten als Botschaft ihrer heißen Liebe winden, während dort unter dem Balkone zwei Majo's mit ritterlicher Minne und leichtbeschwingter Grazie ihrer Doncella ein Ständchen bringen. Das Geräusch und bunte Auf- und Abwogen des Abends weicht der stillen Nacht. Wir ruhen auf einer steinernen Bank in einer Akazien- und Ulmenalameda, ein sanfter Windhauch läßt die Häupter zweier hohen schwarzen Pappeln sich zuneigen, und legt die erfrischten heißen Wangen an einander. Die ganze Natur bebt von dem Hauche des erquickenden Windes in wollüstigem Entzücken. Da erklingt von einem Balkone herab ein Gesang unglücklicher Liebe; die lang ausgehaltenen Silbertöne, die der Windhauch auf elastischen Schwingen zu uns herüberträgt, trinkt unser Ohr mit Wonne und Schmerzgefühl. Die sanfte Klage dieser Unglücklichen bleibt nicht unerwidert. Bald vernehmen wir den weichen Schmelz einer Tenorstimme, die dieselbe Weise sympathisch erwidernd zuruft, bis beide in süßem Einverständniß zu dem reizendsten Liebesduo sich vereinigen und so ihre Liebe, die dem Auge des Tages unbemerkt bleiben soll, durch die verschwiegene Nacht einander in's Herz singen. —

(Schluß folgt.)

Aus Westphalen.

Januar 1850.

Lange schon weht der Wind kalt durch die entlaubten Buchenwälder Westphalens, fegt die kahlen Vorsprünge der Felsen und thürmt Berge von Schnee in Thälern und Schluchten auf, daß alle sonst warm musikalischen Herzen zittern möchten vor Frost und diesem unbarmherzigen Gesellen gern ihr musikalisches Interesse preisgeben. Doch nein, es ist nicht so schlimm: wir bergen mitten in Schnee und Eis einen Edelstein, dessen Glanz ganz Europa bekannt ist. Und dieser Edelstein ist Liszt. Schon seit längerer Zeit (und wahrscheinlich auch noch jetzt) weilt derselbe zu Bückeburg und erfreut das musikliebende Publikum dieses Städtchens mehr durch die Ehre, welche er durch seinen Besuch ihm erzeigt, als durch neue Proben seiner Virtuosität. Liszt war aber nicht so unbarmherzig, seine Kunst dort ganz unter den Scheffel zu stellen, sondern ließ sich bewegen, am 18ten Nov. v. J. ein Concert zu Besten der katholischen Kirche und der Kleinkinderschule zu geben. Das Concert war natürlich stark besucht und erwarb dem Concertgeber den wohlverdienten Dank seiner neuen Mitbürger. Daß diesen ein reger Sinn für Musik nicht abgeht, ist hier zu Lande ziemlich bekannt, und wirklich thun die Bückeburger recht daran, in die Einförmigkeit ihres Residenzlebens durch lebhaftes Interesse an der Musik einige Abwechselung zu bringen. Referent weiß nicht, wie es dort mit den Leistungen der Musiklehrer aussieht, allein der Schluß von der Wirkung zur Ursache lehrt, daß jene nicht ganz gewöhnlich sein können. So hörte man im vorigen Jahre die „Wüste" von David gut executirt, wozu vielleicht Liszt's Anwesenheit nicht wenig beigetragen haben mag. Das kleine Orchester zu Bückeburg wird wegen seiner Leistungen gelobt, was wohl mehr in dem steten Zusammenbleiben derselben Künstler, als in einem frisch pulsirenden, stets von außen neu angeregten Musikleben seinen Grund hat. Ob Liszt's Bleiben in Bückeburg noch von längerer Dauer sein wird, läßt sich jedenfalls bezweifeln, zudem sein dortiger Aufenthalt keineswegs durch den Hof veranlaßt zu sein scheint; zu wünschen wäre es aber sehr, daß jener Künstler nicht ohne musikalischen Abschiedsgruß unser Westphalenland verließe.

Möchte ein guter Genius diesen Clavierhelden westwärts führen nach Minden. Freilich Festungsluft taugt schlecht für die Kunst, ist dumpf und brustbeklemmend und fesselt die Phantasie. Nun, ich meinerseits glaube an solche Vorurtheile nicht: Minden liegt ja in einer schönen Ebene, am Saume der schönsten Gebirge, von denen herab ein frischer Südwind alle trüben Geister stromabwärts dem Meere zu treibt. Aber woher denn die Calamitäten des dortigen Musiklebens? Die haben ihre guten Gründe. Minden hat keine stehende Kapelle, kein stehendes Theater, sondern nur (und das auch nicht einmal immer) ein Regimentsmusikcorps und eine Schauspieler- (und Sänger-) Gesellschaft, welche nach der Aussage des bösen Leumund in einer zum Theater improvisirten Scheune der Thalia und Euterpe ihre Weihopfer spendet. Da kann es denn freilich leicht kommen, daß in gänzlicher Abwesenheit des mürrischen Herrn Fagotto Madam Viola oder der junge Cello das Wort übernimmt, oder daß der tölpische C-Clarinetto den südländischen, coquetten Oboe vertreten muß, der wahrscheinlich unter seinen blechbepanzerten Gefährten zu arge Erschütterungen seines zarten Nervensystems zu fürchten hat — si fabula vera —. Wirklich wurde Minden mehrere Male von der Gesellschaft des Schauspieldirectors Pichler besucht, die mit ihren zum Theil guten Kräften (mehrere Mitglieder dieser Gesellschaft erhielten später gute Engagements an größeren Bühnen) den Mindensern Genüsse verschiedener Art bot. Allein sei es, daß die Abwesenheit des Militairmusikcorps die Fortexistenz jener Gesellschaft beschränkte, oder sei es, daß Hr. Pichler schlechte Geschäfte machte, Minden entbehrt jetzt ein Theater, eine Oper, und der Puls seines musikalischen Lebens macht sich nur zu Zeiten in einzelnen Concertaufführungen fühlbar. Unter den Männern, welche wegen ihres musikalischen Wirkens genannt zu werden verdienen, sind die HH. Fißmer, Küster und Bansi, die ersteren Musiklehrer, der letzte ein achtbarer Dilettant. Derselbe veranstaltete im October und November v. J. zwei Concerte, obgleich es ihm schwer fiel, die nothwendigen Kräfte aufzutreiben, indem elf Musiker von Bückeburg her zu Hülfe genommen werden mußten. In Minden existiren ferner noch mehrere Gesangvereine, sowohl für gemischten Chor, als auch für Männerchor. Indeß hat jener wegen Abwesenheit des Directors Fleischhauer längere Zeit pausiren müssen und erst seit Kurzem seine Uebungen wieder begonnen. Die Leistungen desselben waren früher recht erfreulich, und erst die Unruhen der letzten Jahre verhinderten, wegen fehlender Unterstützung durch Fachmusiker, größere Concertaufführungen.

(Schluß folgt.)

Elise Capitain-Anschütz.

Fortsetzung des Artikels: Elise Capitain. Aus der „Gallerie ausgezeichneter Sänger und Sängerinnen". Neue Zeitschrift für Musik. Achtzehnter Band, Nr. 44, vom 1sten Juni 1843.

Es sind also sechs Jahre verflossen, seitdem wir jene biographischen Skizzen, welche in dieser Zeit ganz oder theilweise in andere Blätter übergegangen sind, der musikalischen Welt mitgetheilt haben, und diese Sängerin ihre erste Künstlerphase beendigt hat. Würde nun Frl. Capitain stehen geblieben sein, so hätten wir nichts mehr hinzu zu fügen. Da aber schon ein Jahr einen bedeutenden Band in der Lebensgeschichte einer Künstlerin bildet, d. h. einer Künstlerin, die fortschreiten will, so steht zu erwarten, daß sechs Jahre dem Beobachter einen um so reicheren Stoff dargeboten haben müssen, weitere Blätter auszufüllen. Und wir haben uns nicht getäuscht.

Wir schreiten mithin zum zweiten Abschnitt unserer Biographie, und zwar von dem Zeitpunkt an, wo sie den Namen Capitain mit dem Namen Anschütz tauschte. Sie verheirathete sich am 5ten Sept. 1846 nach kurzer Bekanntschaft mit einem Sohn des hoch in Achtung stehenden Veteranen, des Regisseurs und Schauspielers bei dem K. K. Hofburgtheater in Wien, Heinrich Anschütz, dessen dramatische Gebilde aus der ehrenwerthen Iffland'schen Schule noch jetzt ein edles Muster in die wankenden Zustände unserer Bühnenästhetik herübertragen.

Hr. Anschütz war von seinen Eltern zum Juristen bestimmt, tauschte jedoch bald die ernsten Hörsäle der Leipziger Universität mit den lachenden Fluren Thaliens, studirte den Gesang bei Cicimarra in Wien, und steht noch bei den Theatern zu Breslau, Hannover, Berlin und Detmold in dem Ruf eines geschmackvollen Sängers und intelligenten Schauspielers. Noch nicht lange dem Rufe Guhr's nach Frankfurt gefolgt, wo er als Prinz im Nachtlager auftrat, und seines gebildeten Vortrags wegen die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, wurde er leider durch eine hartnäckige Unpäßlichkeit der organischen Ausdauer beraubt, die eine der ersten Bedingungen des dramatischen Sängers ist. Die Folge davon war, daß er der Oper entsagte, und, mehrerer Sprachen mächtig, nun zur Veredlung des Geschmacks als Gesanglehrer in den höheren Kreisen einen bedeutenden Einfluß ausübt. Seiner Gattin mithin als Mentor zur Seite stehend, erkannte Hr. Anschütz jedoch bald, daß trotz ihrem schaffenden Ingenium und ihren durchgemachten Studien es dennoch eine Vernachlässigung ihrer Stimmbildung war, die ihr mit der Zeit gefährlich werden mußte, wenn nicht schon geworden war, da in der letzten Zeit Indispositionen häufiger auf einander folgten, als sich mit der technischen Unabhängigkeit und den freien Ergüssen des Talents verträgt. Er erkannte, daß es weniger kunstgeregelte Selbstständigkeit war, welche sie auf diesen Höhepunkt gestellt, als vielmehr die glückliche Stimme der Natur, die heilige Ahnung des Höheren und der unbezwingbare Drang des nach Fortschritt strebenden Genies.

Das eigentliche Element ihres Organs ergründend, faßte er daher mit fester Hand die Zügel des Sonnenwagens, auf welchem die sorglose Sängerin dem Aether, aber auch den Stürmen zuflog, um demselben eine Richtung zu geben, welche ihr nicht blos eine glänzende, sondern auch eine d a u e r n d e Laufbahn sichern mußte.

Aber kaum mit dieser Reform begonnen, hätten die Erinnien fast ein kostbares Opfer für sich gefordert, denn Mad. Anschütz erkrankte, nachdem sie kaum Mutter geworden war, und fast um dieselbe Zeit traf sie noch ein anderer harter Schlag in dem Tode Guhr's, ihres väterlichen Protectors, an welchen Dankbarkeit sie von ihrer Kindheit an gefesselt hielt. Weil aber ein Unglück immer Gefolge hat, so vereinigten sich häusliches Ungemach und der Künstlerin zugefügte Kränkungen und Verluste — denn nur dem Glücklichen huldigt die Welt — um ihren Geist zu beugen und zu einer allzufrühen Resignation zu zwingen. Und dennoch riß sie die Brandung, die sie zu verschlingen drohte, wieder nach oben hin, und die Natur schien mit ihrem Körper dieselbe Reform vornehmen zu wollen, denn nach ihrer Genesung, welche die dramatische Kunst dem hiesigen wackern Arzte Hrn. Dr. Wolf zu danken hatte, schien ihr Organismus plötzlich umgeschaffen und zu Anstrengungen fähig, denen sie früher hätte unterliegen müssen. Man darf hier in der That das Gleichniß von dem mythischen Phönix anwenden, der aus seiner eigenen Asche verjüngt und neu erstarkt wieder hervorging.

Glücklich wieder hergestellt, fuhr Hr. Anschütz nun fort, seine Aufgabe zu verfolgen, dabei aber ihrem Gemüth jene Naivetät zu bewahren, welche immer die schönste Zierde des Künstlers bleibt, eine Naivetät, welche bei aller Sinnigkeit und bei allen Fortschritten der Technik ihr schon oft den Beinamen einer Göthe'schen „Mignon" oder Jean Pauls „Geflügelten" zugewendet hat. Immer bewegt, aufgeregt und nach neuen Gebilden forschend, ist ihr eine Rolle, auch solche die sie ungern singt, nie zu unwichtig, und sie wird einer und derselben Partie auch zum zwanzigsten Mal eine originelle Seite abgewinnen. Wir haben sie schon nach den anstrengendsten Opern bedauern hören, daß sie nicht wieder auf's Neue be-

ginnen könne, und es ist kein seltener Fall, daß sie ihre Ruhezeit — wenn sie sich je eine solche gönnt — nur zu neuen Aufregungen benutzt, und selbst nach einer Generalprobe die ganze Scala ihres Phantasienflugs mit all' seinen Nüancen noch einmal durchmacht, um irgend einen zurückgebliebenen Zweifel zu lösen oder eine neue Wahrheit zu entdecken. Daher ihre Rastlosigkeit auch außer der Bühne, und die Lebendigkeit in ihrer Unterhaltung, die, trotz dem Abspringen von einem Gegenstand zum andern, immer interessant und selbst belehrend bleibt, weil sie ihre Theorien aus der Praxis schöpft, und mit einer seltenen Schärfe des Urtheils den Nagel auf den Kopf trifft. Es ist in der That eine merkwürdige Erscheinung, wie in diesem ätherischen Körper, in diesem zarten und scheinbar zerbrechlichen Gehäuse eine solche Quelle von Wohllaut und Ausdauer sprudeln, und wie sie ohne zu ermüden, jetzt die Stütze einer Oper sein kann, die einer stets dampfenden und dahinbrausenden Locomotive gleicht.

Wenn ein Enthusiast sie jüngst ein Fluidum mit einer diamantenen Kehle genannt hat, so ist das eine poetische Schwärmerei. Wir möchten sie mit der Nachtigall vergleichen, die nicht leben kann ohne zu singen, nur mit dem Unterschiede, daß dieser den Musen geweihte Vogel nicht erst Clavier- und Generalproben durchmachen muß, ehe er des Menschen Herz mit stiller Andacht erfüllt.

(Schluß folgt.)

☞ Zu Bd. 31, Nr. 48, S. 260 dies. Bl. ☜

„Quetschig und fettig" erscheint dir's? — Leg' deine Hörner nur anders ein.
Dann wirst du, liebwerthes Factotum, sicher noch viel, viel pikanter sein!

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 4.** Den 11. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch- Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 70. Spanisches Liederspiel.

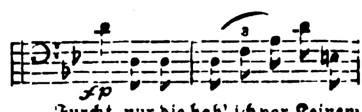
(Schluß.)

Den Inhalt vorliegender Gesänge mit Worten genügend darzustellen, dürfte, wie bei jedem Kunstwerk, so auch hier schwerlich zu ermöglichen sein. Die flüchtig hingeworfene Skizze soll nur ein matter Versuch sein und dem mit dem Werke selbst noch unbetrauten Leser ein ungefähres Bild en miniature geben von dem schönen Gemälde, das bis auf's Kleinste die sichere Künstlerhand verräth. Die beiden Hauptvorzüge dieses Liederspiels, die gelungene Darstellung des nationellen Geistes nebst dem entsprechenden Ausdrucke jener berühmten spanischen Grandezza nicht nur, sondern auch der spielenden Leichtigkeit, der Grazie und jenes uns fremden südlichen Liebreizes, sodann die mannichfache Seelenmalerei, das Charakteristische in der Auffassung der feinen Fäden, an denen die Gedanken und Gefühle sich abspinnen und bunt sich durch einander verweben, — diese beiden Vorzüge werden alsbald auch dem Laien sich offenbaren und, da keine sonderlichen Schwierigkeiten zu überwinden sind, den Wunsch der Wiederholung des Genusses erzeugen. Lassen wir die einzelnen Gesänge noch eine kleine Musterung passiren. Nr. 1 „Erste Begegnung" athmet eine ganz besondere Jugendfrische. Das Erwachen der ersten Liebe findet darin einen so sprechenden Ausdruck, daß man leicht zwei anmuthige, blendend weiße und mit Rosen überzogene Valencianerinnen erkennt, mit dem leichten, schwebenden Gang und dem brennenden Verlangen im großen breiten Auge. Nr. 2 „Intermezzo" ist ein allerliebstes Duo zwischen Tenor und Baß, das auf so leichten, tanzenden Schwingen zu dem Balkone der Doncella hinaufschwebt, daß man bald zwei jugendliche Majo's erkennt, die, zur Mandoline singend, bei Nacht in ritterlicher Grazie die Geliebten zur Flucht herablocken wollen. Nr. 3 „Liebesgram" Duett zwischen Sopran und Alt, hat melancholische Färbung, die sich mit starkem Affect äußert. Das heiße Blut äußert den Schmerz in raschem Auffahren und mit einschneidender Heftigkeit; schön bezeichnend ist daher gleich der Anfang:



Der etwas ruhiger gehaltene Mittelsatz (G-Dur) läßt den Schmerz in stiller Ergebung erscheinen, die jedoch dem heftig aufwallenden Gedanken an die verschmähte Liebe wiederum weicht. Eine stolze Arragoneserin kann diesen Gedanken nicht ertragen, sie kann nur lieben oder sterben. Die folgende Nr. 4 „In der Nacht", Duett zwischen Sopran und Tenor, gehört zu den gelungensten Stücken des Werkes. Schöner und glühender läßt sich die Sehnsucht schwerlich aussprechen; die südliche, aber etwas verhaltene, Gluth ist mit so kräftigen Farben gemalt, erhält durch die eigenthümliche Form, durch den Reiz der Neuheit einen so wirkungsvollen Ausdruck, daß sie den schönsten

Nachhall in den Herzen aller Derer finden wird, die ächten Sinn für Wahrheit der Empfindung mitbringen. Die Form anlangend sei noch erwähnt, daß beide Stimmen ganz selbstständig gehen, ein Duett im reinsten Sinne des Wortes bilden. Das Motiv des Soprans bringt der Tenor ganz gleich nach, was für den Geist des Ganzen charakteristisch ist. Darüber baut sich der Sopran ein neues, das den Ausdruck des früheren steigert, bis beide Stimmen sich vereinigen, gegen den Schluß hin. Die Begleitung fließt daneben einfach und ruhig hin, nur hier und da stärker werdend und volltönender. In mehreren Partien hat sie etwas Bach'schen Geist, der zu dem träumerischen und tiefsinnigen Geiste des Ganzen gut sich eignet. Nr. 5 „Es ist verrathen" für Sopran, Alt, Tenor und Baß, im Bolérostempo, hat den Schalk im Nacken. Voll von lebensvollem Rhythmus, aus dem man die Castagnetten heraushört, spricht es in einschmeichelnder, südlicher Melodie das innere Behagen aus, welches die gegenseitige Neckerei hervorruft. Nr. 6 „Melancholie" ist von ganz eigenthümlicher Färbung, die vielleicht auf den ersten Anblick Manchen stutzig machen könnte, wenn er den Hauptzug darin verkennt. Die Melancholie zeigt sich hier brütend, mehr reflectirend; nur hier und da lodert das alte Feuer wieder auf, so namentlich Tact 5, Syst. 1, S. 3 und den folgenden Tacten, und Tact 1, Syst. 3; — dieser Aufschrei, den eben jenes Brüten ausstoßen läßt, ist ein treffender Zug. Leicht erkennt man in dieser ganzen Zeichnung eine von jenen Schönen, über deren antike Stirn in dichten Scheiteln das rabenschwarze Haar sich faltet, durch welches die feurige Blässe des Gesichtes hervorbrennt. Nr. 7 „Geständniß" für Tenor, hat still sich ergebenden Charakter, weniger nationell hervortretend als innig und gefühlvoll, und von zarter Hingebung. Nr. 8 „Botschaft" für Sopran und Alt, athmet wiederum erquickende Jugendfrische. Zwei liebliche, geschwätzige Castilianerinnen wetteifern mit einander in ihrer Herzensergießung. Nr. 9 „Ich bin geliebt" für Sopran, Alt, Tenor und Baß, läßt den Scherz und Muthwillen die Oberhand gewinnen über den Unwillen wegen der bösen, stichelnden Zungen, denn das Bewußtsein, wiedergeliebt zu werden, das stille Glück drängt den Haß zurück und macht der scherztreibenden Gutmüthigkeit Platz. — Als Anhang ist noch beigegeben „der Contrabandiste", spanische Romanze für Bariton. Des Meisters Humor sprudelt hier aus allen Ecken hervor; es ist ein Stück voll der tollsten Laune und Ausgelassenheit, die, trotz ihrer imponiren-wollenden gravitätischen Haltung, zum Todtlachen possirlich wird. Wahrhaft neckisch klingt die oft wiederkehrende Stelle:



nebst jener vorzugsweise ausgelassenen S. 4, letzt. Syst. u. s. w. „ach mein liebes, gutes Pferdchen". Besondere Erwähnung verdient dabei auch die Begleitung, die ganz wie der carecolirende Reiter bald wie ein Kreisel herumtollt, bald den Paradeschritt nachahmt, wenn die Grandezza, das stolze Selbstgefühl des Reiters sich geltend machen will. Uebergangen darf nämlich nicht werden, daß unser fahrender Contrabandiste, den man sich in der phantastisch andalusischen Tracht denken muß, das Chevalereske nirgends außer Acht läßt, jenes adelige Benehmen, das man in Spanien, wo das Niveau der gesellschaftlichen Abstufung durchaus nicht so streng abgesteckt ist, wie in anderen Ländern, in den Räuberbanden wie in den höchsten Kreisen der Gesellschaft findet. — Es wird dem geübten Blicke nicht entgehen, daß Robert Schumann in diesem Gesangswerke in Vergleich zu den früheren in eine neue Phase seiner Liederproduction getreten ist. Die Gestalten, die er in Tönen vor uns hinstellt, sind alle so classisch, von einem so frischen, wirklichem Lebenshauche umweht, daß die Anerkennung erfolgen muß, wenn nicht kleinliche Mäkelsucht und einseitige Parteigängerei den Blick verdunkeln.

Em. Klitzsch.

Aus Westphalen.

(Schluß.)

Die Detmolder Musikzustände haben im Laufe der letzten zwei Jahre auch den einen oder anderen Wechsel erfahren. Ein früherer Bericht theilte schon die Aufhebung des Theaters mit, eine Angelegenheit, welche Vielen Kummer, Wenigen Freude machte. Kummer machte sie denen, welche des Abends angenehmer Unterhaltung bedürfen — car la musique nous berce doucement —, Kummer auch denen, welche durch Aufführung guter Opern und Dramen daran erinnert wurden, daß das Theater ein Kunstinstitut ist: Billigung fand die Sache bei Wenigen, welche die unglückliche Ueberzeugung gewonnen hatten, daß ein Theater zu viel Kosten verursache. Gewiß mußte die Unterhaltung dieser Bühne verhältnißmäßig viel kosten, schon aus dem Grunde, weil eine mehrmalige Wiederholung ein und derselben Oper an einem kleinen Orte unthunlich und vielmehr eine öftere Abwechselung bei der Wahl der Stücke durchaus nothwendig

ist. Letzteres fordert natürlich einen unausgesetzten Fleiß von Seiten der Sänger und des Directors, und solcher fehlte denn auch nicht, wie z. B. die Masse der, in den letzten drei Monaten vor Schluß der Bühne, aufgeführten Opern beweist (Zampa, Stradella, Belagerung von Corinth, der Templer, Belisar, Johann von Paris, Norma, Puritaner, Robert, Freischütz, Prinz Eugen, die weiße Dame, Faust, Lucrezia, Czaar und Zimmermann, Martha u. a.). Hat nun auch die Oper augenblicklich ihr Recht auf die Bühne verloren, so ist den Detmoldern durch gute Concerte ein willkommener Ersatz für Oper und Schauspiel zu Theil geworden: der Concertcyklus von 1847 und 48 umfaßte circa zwanzig verschiedene Aufführungen, und lieferte mancherlei Erfreuliches. Die Beethoven'schen Symphonien wurden sämmtlich aufgeführt (Nr. 9 ohne Chöre), und außerdem verschiedene andere, z. B. von Spohr, Lachner, Kalliwoda und Schubert, dessen Meisterwerk auf vielfachen Wunsch später noch zwei Mal wiederholt wurde. Das Verlangen darnach von Seiten des Publikums beurkundete entweder einen absolut guten Geschmack oder Verwöhnung und zeitgemäßen Beethoven-Enthusiasmus; hier zu entscheiden, oder die Grenze zwischen beiden auf der richtigen Stelle zu ziehen, möchte jedenfalls schwierig sein. In dem Concertcyklus, welcher am Ende 1849 begonnen hat, ging Beethoven's D-Dur Symphonie voran: sollten ihr die Schwestern nicht nachfolgen, so denke man zur Beruhigung an andere Concertsäle, in welchen auch nicht blos Beethoven'sche Musik aufgeführt wird. Daß auch die Mittel zur Aufführung anderer Musikstücke im Detmolder Concertsaale vorhanden sind, sagt uns die Existenz eines zahlreichen Singvereins (gem. Chor), der (wie ein Bericht von anderer Hand bereits meldete) außer dem erstem Theil des Paulus, und dem 42sten Psalm von Mendelssohn in den beiden letzten Monaten des vorigen Jahres noch den Lobgesang von demselben Componisten zur Aufführung brachte. Daß jener Verein sich nicht öfter hören läßt, liegt wohl in der Wahl der zu executirenden Musikstücke, welche wegen ihrer Schwierigkeiten den Fleiß und die Ausdauer des ganzen Vereins auf eine gefährliche Probe stellen. Bewundern muß man die Geduld des dirigirenden Kapellmeisters **Kiel**, welcher unausgesetzt Probe auf Probe hält, und Tact für Tact einzeln den Stimmen einstudirt, bis ein Ensemble möglich ist. Augenblicklich liegt Rossini's Stabat mater zum Einstudiren vor, hoffentlich zum letzten Male; für die Zukunft würden kürzere Gesangcompositionen, als Cantaten oder Motetten, recht dienlich sein, da sie die Kräfte des Vereins nicht übermäßig anstrengen, sie aber doch nach und nach so vermehren, daß sie für größere Sachen ausreichen. — Unter den in Detmold vorhandenen Liedertafeln verdient die Perpetua den Vorrang, denn sie hat die besten und zahlreichsten Kräfte, so daß ihr größere Compositionen, wie Marx's „Morgenruf" u. a. recht gut gelingen. Diejenige Liedertafel, welche früher zum norddeutschen Sängerbunde gehörte, hat sich schon vor mehr als Jahresfrist aufgelöst, jedoch existiren noch ein **Militairmusik**-Verein und ein anderer kleinerer Cirkel unter der Leitung des Hrn. **Reinisch**, welcher beim Bäckermeister Huth seine Zusammenkünfte hält.

Endlich sei noch erwähnt, daß wir in Detmold verschiedene, zum Theil recht tüchtige, d. h. technisch gebildete, fleißige und strebsame Musiklehrer besitzen, worunter die HH. **Grussendorf** und **Schormann** zu nennen sind. Ersterer hat schon öfterer in Concerten Proben seiner Tüchtigkeit abgelegt, findet aber vielleicht deßwegen nicht überall den schuldigen Lohn seines Strebens, weil er ein Freund von ächt deutscher Musik, aber ein entschiedener Feind aller modernen Verirrungen ist. Hr. Schormann ist von Haus aus Geiger, aber nach Hrn. Grussendorf gewiß zuerst zu nennen, weil er mit jenem gleiche musikalische Grundsätze hat. Er ist besonders zum Unterrichte in den Anfangsgründen zu empfehlen.

H. G.

Elise Capitain-Anschütz.

(Schluß.)

Ziehen wir nun ein Facit der verschiedenen Lebenselemente dieser Frau, so gehört sie zu den Künstlernaturen, bei welchen sich alles was sie umgiebt auf ihre Kunst concentrirt, ja gleichsam in dieselbe auflöst, und wenn griechische Philosophen von geflügelten Köpfen schwärmten, um einen von aller Materie abgestreiften Genius zu bezeichnen, so möchten wir hier gern ein solches Bild festhalten, wenn nicht zugleich das seelische Princip bei ihr vorherrschen würde, welches seinen Sitz nur im Herzen haben kann.

In wie fern sich nun das Repertoir der Mad. Anschütz erweitert, und sie auch die italienische Bravoura, und zwar mit entschiedenem Erfolg in ihren Rollenkreis aufgenommen hat, ersehen wir aus folgenden, während der letzten sechs Jahre größtentheils neuen und neu einstudirten Opern: Melanie (Maskenball), Carlo Broschi (Teufels Antheil), Zerline (Don Juan), Ilia (Idomeneus), Astasia (Axur), Baronin (Wildschütz), Hedwig (Rothes Käppchen), Rose (Adlers Horst), Annina (Dominico Baldi), Aswinda (Osterfest zu Paderborn), Sarah (Tochter der Wüste), Jenny (Trilby), Fanchon, Anna (Weiße Dame), Camilla (Zampa), Prinzessin (Tell), Irma (Maurer und Schlosser), Marie (Gibby), Marie

(Matrosen von Flotow), die Prinzessin (Stumme), Amazili (Cortez), Leonore (Stradella), Undine, Anna (Don Juan), Lucia von Lammermoore, Lucrezia Borgia, Antonina, Amina (Nachtwandlerin), Zaide (Don Sebastian), Norma, und neuerdings Gitana in Balfe's Oper: Bohemian Gerl, die Zigeunerin.

Dieses neue Repertoir bezeichnet so genau ihre gegenwärtige Stellung, daß wir nach dem Mitgetheilten unsere Skizze füglich schließen könnten, hätte nicht das jüngste Ereigniß so entschieden auf ihren dramatischen Esprit eingewirkt. Und dieses Ereigniß war das Erscheinen Roger's auf der Frankfurter Bühne, welches auch auf weniger empfängliche Gemüther als das unserer Anschütz wie Zauberschläge wirkte.

Diese Sängerin hat außer einem Ausfluge nach Hamburg und Cassel, woselbst sie gastirte, weiter keine Kunstreise gemacht — denn Guhr wußte unserer Oper diese Perle unter allen Verhältnissen zu erhalten — allein es konnte nicht fehlen, daß Männer wie Meyerbeer, Ernst, Thalberg, Berlioz, J. Rosenhain, Dreischock, Balfe und andere Coriphäen der Tonkunst, die sie in Frankfurt hörten, ihren Namen weit über Deutschlands Grenze hinaus verbreiteten, und sie dadurch einen bedeutenden Ruf selbst in dem gallischen Athen erlangt hat. Es muß daher ihrem Selbstgefühl so wohl gethan, wie ihrem Ehrgeize geschmeichelt haben, daß Roger, der berühmte Franzose, ihr mit derselben Ehrerbietung nahte, mit der sich gegenseitig alle Illustrationen der Kunst betrachten, und welche er selbst seinen Umgebungen einflößt.

Es kann nicht meine Absicht sein, hier die Biographie Roger's zu geben, allein ein kurzer Umriß daraus dürfte bei dieser passenden Gelegenheit doch manchem Leser willkommen sein:

Roger, noch kaum aus dem Jünglingsalter herausgetreten, von männlich imposantem Aeußeren, sanften Zügen, bezauberndem Lächeln, und jenem chevaleresquen Wesen, wonach der Deutsche so oft vergebens ringt, war zur Theologie bestimmt, wurde aber durch die Triumphe eines Rubini, Nourrit und Duprez so begeistert, daß er — mit allen Mitteln ausgestattet — die Bühne für seine eigentliche Bestimmung erkennen mochte. Von dem berühmten Martin *) ausgebildet, war er bekanntlich eine Zierde der komischen Oper in Paris, die er aber im März 1849 verließ, um an der großen Oper im Propheten zu singen, unter welcher Bedingung allein Meyerbeer dieses neue Gigantenwerk vom Stapel laufen lassen wollte. Unser Frankfurt ist die erste deutsche Stadt, in welcher Roger — und zwar nicht ohne Befangenheit, wie er selbst gesteht — als Sänger auftrat, und hoffentlich wird er es nicht bereuen, da von hier aus, dem gefürchteten Forum der Kritik, sich sein Ruhm über ganz Deutschland verbreiten muß. Ueber seine Leistungen sagen wir nur, daß sich wohl Künstler nennen ließen, die ihm im Einzelnen den Rang streitig machen können — denn wir folgen nicht gern dem Strome eines unbedingten Fanatismus — daß es aber schwerlich einen dramatischen Sänger mehr giebt, bei dem so viele hervorstechende Eigenschaften sich in ein solches Ensemble vereinigen.

Ein großer Antheil an der Bewunderung, die man ihm hier zollte, lag auch darin, daß der geborene Franzose den Ravenswood in italienischer und den Raoul in deutscher Sprache gab, und zwar so correct, daß manche geneigt gewesen wären an der Identität seiner Person zu zweifeln, wenn sein römischer Bart ihn nicht in jeder Rolle kenntlich machte! Was wir aber ganz besonders an ihm loben, ist seine Pietät für die Probe, ein Ding, was man in Deutschland noch immer nicht begreift. Roger ist auf der Probe wie bei der Aufführung stets die Person, welche er darstellen soll, also mit ganzer Seele dabei. Die Probe ist bei ihm das Vorparlament der Darstellung, und weil er am Morgen seine Umgebung mit in seinen Feuerkreis zieht, so ist es natürlich, daß die Darstellung am Abend eine ganz andere sein muß, als gewöhnlich der Fall ist, wenn noch bei der letzten Generalprobe es gar viele Sänger unter ihrer Würde halten, mit Herz und Stimme zu erscheinen.

Wir haben genug gesagt, um es begreiflich zu finden, daß ein solcher Mann bei Mad. Anschütz eine Geistesverwandtschaft herausfand, welche in künstlerischer Wechselwirkung nur vollendete Gebilde schaffen mußte. Mad. Anschütz, nachdem sie kaum neben Tichatschek und Reer geglänzt, theilte, als ein ergänzender Theil von Roger's Kunstgebilden, den Lorbeer mit demselben, und unserem Publikum begann endlich klar zu werden, welches Talent hier so lange thätig war, ohne nach Verdienst gewürdigt worden zu sein. Bei der Electricität ihres Wesens und ihrer Begeisterung für das Schöne bedarf es nur solcher Erscheinungen, und bedarf es vielleicht noch einer Reise in die gelobten Länder der Tonkunst — wo, wie wir hören, ihr Roger den besten Empfang bereiten will — um ihre aufgefrischte Phantasie zu neuen Schöpfungen zu entzünden. Ja, wir dürfen ein solches Wachsthum noch hoffen, denn Mad. Anschütz hat das seltene Glück, daß mit dem Höhepunkt ihrer Intelligenz auch ihre Mittel noch in vollster Blüthe stehen, und sie wie so manche ihrer berühmten Vorgänger nicht schon da aufhören muß, wo der wahre Genius seinen Flügelschlag erst beginnen soll.

C. G.

*) Blaise Martin, berühmter Tenorist und Gesanglehrer am Conservatoire zu Paris, starb im Herbst 1837 in einem hohen Alter.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 5.** Den 15. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

F. W. Sering, Op. 14. Sechs Lieder für eine Singstimme und Piano. — Berlin, Schlesinger. Preis ¾ Thlr.

Der Inhalt dieser Lieder ist etwas dürftig; hat der Componist wirkliche Begabtheit zum Componiren, so verdanken wenigstens diese Lieder ungünstigen Momenten ihre Entstehung. Die Melodien entbehren des Kernes, sie verflüchtigen sich in bloße Aeußerlichkeiten, die dem empfindenden Gemüthe fremd sind; daß sie blos gemacht sind, wird man alsbald inne. Zu dem kommt noch, daß bis jetzt keine bestimmte Richtung sich darin kund giebt, sie verlieren sich in jene vage Allgemeinheit, der sich kein Interesse abgewinnen läßt. Der Fluß der Melodien ist häufig unterbrochen, die Cantilene windet sich oft durch lange gehaltene Noten, daß es den Anschein gewinnt, als würde es dem Componisten schwer, eine frisch bewegte Melodie zu erfinden, die durch keine rhythmischen Verrenkungen an ihrer Aussprache gehindert wird. Den besten Zug, die meiste Wärme hat Nr. 1 „deutscher Eichenwald", wenn schon ohne Eigenthümlichkeit. Nr. 2 „mein Vaterland" hat einen kräftigen Schluß, das Uebrige ist reizlos. Nr. 3 „Schlummerklänge" läßt den zarten, warmen und züchtigen Hauch, der das Gedicht umspielt, völlig vermissen. Die übrigen bewegen sich in bloßen Phrasen, von denen die meisten auch des formellen Reizes entbehren.

Emil Naumann, Op. 4. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

Man erkennt an diesen Liedern leicht den guten Musiker, dem es am Herzen liegt, alle Pflege und Sorgfalt seinen Schöpfungen angedeihen zu lassen. Noch will es jedoch scheinen, als reiche die Kraft des Hervorbringens nicht allenthalben aus, den Stoff in seinem innersten Kerne zu fassen, und all' die feinen und feinsten Züge des Gedichtes musikalisch nachzubilden. Der Componist steht noch inmitten seiner Entwickelung und läßt daher nach den vorliegenden Liedern auf eine reichere Zukunft schließen, wenn sein Fond ausreicht, den Anforderungen unserer, sicherlich im Fortschreiten begriffenen Kunst nachzukommen. Der Grund, auf dem diese Lieder ruhen, ist ein edler, wenn schon des Eigenen darin nicht viel geboten wird. Ich meine damit nicht jene vielbeliebte Reminiscenzenhascherei, sondern die Atmosphäre seiner Tonweberei, die Tonart gleichsam seines musikalischen Charakters. Diese tritt noch nicht bestimmt hervor, die Schwingungen klingen noch durcheinander, so daß die auf und ab wogenden Schwebungen noch nicht bestimmte Tongestalten in ausgeprägtem Gewande erscheinen lassen. Hierzu noch einiges Einzelne. Nr. 2 „der Fischerknabe" von Platen, gehört mit zu den besten der Sammlung; Einzelnes stört dabei, z. B. die Stelle: „mein Tagewerk ist nun vollbracht", die nicht gewählt genug ist, so auch der Schluß; doch sind auch wieder

schöne Momente darin, so die Stelle: „doch, liebe Seele, sprich u. s. w.“, deren Eindruck jedoch die Wiederholung paralysirt. Bei dieser Gelegenheit muß ich auf ein Liederheft zu sprechen kommen, das Manchem in's Gedächtniß zu rufen ich für eine um so heiligere Pflicht halte, als der Werth desselben ein entschieden künstlerischer ist — ich meine das erste Heft von Norbert Burgmüller, Op. 3 (Leipzig, Fr. Hofmeister). Burgmüller hat dasselbe Gedicht componirt und, nach meinem Urtheile, abgerundeter und charakteristischer; den bangen Ton, die Schwüle hat er mit seiner Einfachheit, in der er einzig dasteht, besser getroffen. Nr. 3 „Im Mai“ von Heine, hat viel Ansprechendes und Gewinnendes, doch vermißt man die zarte Romantik darin, und was die Hauptsache ist, den unbefriedigenden Schluß, den das Gedicht hat; ich meine damit das Wogen und Schwellen, das noch kein Ziel gefunden, es ist erst erwacht und greift unbestimmt und nebelvoll in die weite Ferne. Das halte ich für die Spitze des Gedichts, und dieses hat Robert Schumann sehr treffend erkannt und wiedergegeben in Nr. 1 der „Dichterliebe“. Nr. 4 „der Harfner“ von Göthe, ist ein guter Griff, doch hat N. Burgmüller in Op. 3 (Nr. 6) dasselbe noch ergreifender wiedergegeben; die Gestalt des Harfners tritt uns mit ihrem Schmerz gespensterhaft vor die Seele, wie ein fernes Nebelbild schleicht sie vorüber, daß es uns wie unheimlich zu Muthe wird. Nr. 5 „An Ida“ ist recht empfindungsvoll, jedoch ohne individuelle Färbung. Nr. 6 „Winterreise“ von Uhland, greift tiefer. Es ist, als wenn Franz Schubert'scher Geist uns anwehe, aber nur ganz leise. Dieses Gedicht hat der Componist gut getroffen bis auf Einzelnes, das theils an sich matt, theils durch überflüssige Wiederholungen wirkungslos wird. Das Frostige, was so schön in der N. Burgmüller'schen Composition ausgedrückt liegt (Nr. 4, Op. 3), hat zwar die Naumann'sche nicht, doch zeigt sich hier der Humor, den die Burgmüller'sche Composition entbehrt, was einen guten Blick vom Componisten verräth; nur sollte er die Wiederholungen weglassen in der letzten Textzeile, die dem guten Humor durch ihre Sentimentalität den Spaß verderben. Nr. 7 „Kommen und Gehen“ giebt den Volkston recht treuherzig wieder. Nr. 8 „Philine“ aus W. Meister von Göthe, ist leider ganz verfehlt. Ich mag hier nicht die Frage erörtern, ob überhaupt die „Philine“, wie sie in diesem Gedicht erscheint, für eine musikalische Behandlung durchweg günstige Gelegenheit bietet, zu welchem Zweifel Mehreres darin mich bestimmt; so viel jedoch ist wahr, daß keine liebenswürdig = leichtsinnige Philene in dieser Composition gezeichnet ist, sondern vielmehr eine recht prosaisch = sentimentale, die uns ziemlich altväterisch etwas vorleiert.

Siegfried Saloman, Op. 21. Sechs Lieder für eine Singstimme und Piano. — Berlin, Schlesinger Pr. ⅔ Thlr.

Die vorliegenden Lieder reihen sich denen an, die in Nr. 2 des 31sten Bandes dies. Zeitschr. besprochen worden sind. Eine Steigerung in der Schaffungskraft macht sich nicht bemerkbar; dieselbe Anerkennung des Strebens jedoch, das sich in dem besprochenen Op. 20 zeigte, beanspruchen auch diese Lieder, die sämmtlich auf einem edlen Grunde ruhen. Wenn in dem früheren Hefte hin und wieder ein effectuirender Salonton sich geltend zu machen suchte, so halten sich die vorliegenden von diesem Vorwurfe rein, und in sofern hat der Componist einen Fortschritt gethan. Wenn schon in den drei letzten die Empfindung etwas flacher wird und die Melodien der höheren Weihe entbehren. Besseres und Höheres bieten die drei ersten, unter denen Nr. 1 „Laß still mich träumen“ den Preis verdient wegen der Innigkeit und feinen, edlen Haltung. Auch hat es die meiste Selbstständigkeit. Nr. 2 „Geheimniß“ nicht sehr bedeutend, doch dramatisch belebt und von wahrem Ausdruck. Nr. 3 „Schmerz“ ist gut gezeichnet und giebt einen einfachen, aber ausdrucksvollen und eindringenden Gesang, dem nur noch mehr Selbstständigkeit zu wünschen wäre.

Em. Klitzsch.

Fragment,

Den Vorschlag von Hermann Keßner wegen Einführung neuer Vortragszeichen (in Nr. 53 des 31sten Bandes dies. Zeitschrift) betreffend.

Wenn ich in nachstehenden Zeilen gegen den beregten „Vorschlag“ spreche, so geschieht es nicht, die Sache, den Kern dieses Vorschlages anzugreifen, den Verfasser zu einer, vielleicht sich lange fortspinnenden Polemik herauszufordern, sondern mein Standpunkt, von dem aus ich den Vorschlag betrachte, faßt blos den Weg in's Auge, auf dem er denselben erreichen, die Mittel, durch die er ihn verwirklichen will. Denn wer könnte wohl nicht wünschen wollen, daß Einigkeit auch hierin erzielt werde. Allein diese Einigung läßt sich nur nicht so mit einem Schlage hervorzaubern. Es liegt aber einmal im Zuge unserer Zeit, daß man Alles im Sturmschritt herbeiführen will; es soll das Alte sofort weggeräumt, und ein Neues an dessen Stelle gesetzt werden, man verkennt aber eben wie

im Politischen, so auch in anderen Verhältnissen, daß das Neue aus dem Alten sich gebiert, gleich wie kein altes Blat: vom Baume abfällt, bevor nicht das junge seine Keime und Triebe angesetzt hat. Der Verfasser jenes Aufsatzes glaubt, daß dies sich nicht anders thun lasse, als durch eine musikalische Revolution. Revolutionen aber werden nicht gemacht, sondern machen sich von selber. Sie kommen wie der Sturmwind; Niemand weiß, von wannen er kommt und wohin er fährt. Mit dem Schlagworte: „es muß anders werden", ist's nicht abgethan. Anders wird es eben, wenn Einer kommt, der den Ausdruck des allgemeinen Geistes in sich trägt, in dem jeder Einzelne sich wiederfindet. Ein Beweis ist der Zustand unserer heutigen Oper. Viel, fast bis zum Ermüden, ist darüber geschrieben worden. Es sollte auf gleiche Weise mit einem Schlage eine Nationaloper geschaffen werden, alles war schon verabredet: aber wo ist es geblieben das holde Bild unseres Nationalopernttraumes? — Beethoven hat revolutionirt, Niemand ahnte es, er kam wie ein Wetter in der Nacht, seine Flammenblitze durchzuckten den Himmel, das Grollen seines Donners durchbebte die ganze Natur, bis die Morgenröthe den jungen Tag in frischem Glanze heraufführte. Alles jauchzte ihm zu und begrüßte ihm freudigen Herzens. Also gehts im Großen wie im Kleinen. Die sehnlichst erwünschte Oper wird kommen, wenn Einer erwacht, der ein Abglanz der Allgemeinheit ist. Allein wo ist jetzt die Allgemeinheit, jetzt, wo überallhin Zerrissenheit, Zerfahrenheit waltet? Wir brauchen jetzt nicht erst Revolution in unserer Kunst zu machen, sie ist schon vorhanden. Es gilt nun, ihrer Strömung einen richtigen, sicheren Lauf anzuweisen, das Gute, was sich in diesem Gährungsprocesse als ausgegohren erprobt hat, zu erhalten, nicht gewaltsam daran herumzurütteln, sondern abzuwarten, wie eins aus dem anderen sich gebiert. Nur so wird unsere Kunst sich mit frischem Glanze anthun, nur so das Interesse für sich rege erhalten. Aber etwas Neues machen, mit Gewalt herbeiführen, gewinnt immer den Anschein einer Grille und bisweilen auch der Ohnmacht.

Was nun das Weitere des genannten Vorschlags anlangt, so erkläre ich mich damit einverstanden, daß der Gegenstand wichtig genug ist, um mehrseitige Besprechungen darüber und Verständigung anzuregen unter denen, die wahrhaft Ersprießliches und Besseres aufzufinden sich berufen fühlen, bin aber schnurstracks dem Falle entgegen, den der Verfasser selbst sehr richtig als einen „schlimmsten" bezeichnet, nämlich — einer Commission. Commissionen mögen wohl in manch' anderen Fällen Gutes leisten, aber in der Kunst scheinen sie kein rechtes Glück machen zu wollen. Ich erinnere gelegentlich an die Prüfungscommissionen bei den musikalischen Preisaufgaben. Die Weisheit, die von Prüfungscommissionen aus zu Tage gefördert wird, will nicht den erwünschten Anklang finden im Volke, das doch am besten weiß, was ihm zusagt; und schließlich entscheidet immer die vox populi, trotz aller Anpreisungen und Zeitungsposaunen. So auch bei dem gedachten Vorschlage. Hier ist die Sache um so häklicher, je größer das Terrain, das zu erobern, und je schwieriger eine durchgreifende Einigung bei den bedenklichen Deutschen durchzuführen ist. Also keine Commission! Mein unmaßgeblicher Vorschlag geht dahin, die Sache im Stillen weiter zu prüfen, zumal da bereits der Anfang gemacht und die Stimmen darüber einig sind, daß eine derartige Reform von nöthen sei. Kommt Einer, der den Nagel auf den Kopf trifft, so bedarf es keiner Prüfungscommission, die musikalische Welt wird ihn von selbst begrüßen als den, der die Sache im Geiste der Wahrheit und allgemeiner Verständlichkeit erfaßt hat. Zu bedenken gebe ich hierbei noch, daß eine solche durchgreifende Reform um so schwieriger ist, je zäher insbesondere die Musiker sind, von der lieben Gewohnheit sich loszusagen. Der Kampf mit diesen ist kein so leichter, und wer viel im Orchester sich herumgetrieben hat, wird mir darin seine Zustimmung nicht versagen können. Uebrigens glaube ich dennoch an eine endliche Besiegung der phlegmatischen Musiker-Natur, wenn nämlich die Bildung, die Einsicht sich ihrer mehr bemächtigt haben wird. Wer könnte aber zweifeln, daß es bereits zu dämmern beginnt? Der Ruf darnach tönt zu mächtig von allen Seiten, das aufdämmernde Licht beleuchtet schon manche dunkle Stelle. Doch vor allen Dingen — keinen Zwang, keine Gewalt. Von vielen Seiten hat man bereits angefangen, in deutschen Bezeichnungen die Zeitmaaße und den Vortrag eines Musikstückes zu bestimmen. Dieses Reformiren wird, wenn ihm die Zeit zur nöthigen freien Entwickelung gelassen wird, immer weiter um sich greifen, bis endlich das schöne Ziel der Einigung erreicht sein wird. — Uebrigens verdient der Verfasser jenes Aufsatzes gewiß unseren Dank, daß er von Neuem die Sache angeregt und begeisternd sich für den Fortschritt auf dem musikalischen Gebiete ausgesprochen hat.

Em. Klitzsch.

Intelligenzblatt.

Pränumerations-Anzeige.

Den oft geäusserten Wünschen und Bedürfnissen jenes zahlreichen Publikums, welches das Clavierspiel als angenehme Erholung und anständige Unterhaltung übt, ohne dabei nach Virtuosität, musikalischer Gelehrsamkeit oder Ruhm zu streben, glaubt die unterzeichnete Verlagshandlung durch Herausgabe eines **neuen musikalischen Wochenblattes** für das Jahr 1850 zu begegnen. Dasselbe soll bei sehr mannigfaltigem Inhalte den Liebhabern, welche schwere, grosse Compositionen nicht einstudiren wollen, eine Reihe angenehmer interessanter Musikstücke von kleinerem Umfange im leichtern und brillanten Style, von verschiedenen Meistern componirt, zur Unterhaltung darbieten, besonders aber sie mit **neuen** Tonschöpfungen bekannt machen, und daher (ausser originalen Rondo's, charakteristischen Tonstücken, Tänzen, Märschen) vorzüglich Motive aus beliebten neuen Werken in verschiedener Bearbeitung, auch zuweilen Stücke zu **vier** Händen liefern. Es wird den Titel führen:

Musikalischer Telegraph

für das

Pianoforte.

Wochenblatt für das Jahr 1850.

Alle Samstage vom 5. Jänner 1850 an wird ein Bogen von vier Seiten im gewöhnlichen Musikformate, sauber gestochen und gedruckt, regelmässig erscheinen. Der Pränumerations-Preis auf den **ganzen** Jahrgang von 52 Nummern beträgt nur

vier Gulden Conv. Münze (2 Reichsthaler 20 Neugroschen).

Nach Erscheinen der letzten Nummer wird der erhöhete Ladenpreis von acht Fl. C.M. (5 Reichsthaler 10 Neugroschen) eintreten; einzeln aber kostet jede Nummer 15 kr. C.M. (5 Neugroschen).

Die Mitwirkung mehrerer beliebter Tonsetzer, die sorgfältigste Wahl zweckmässiger Stücke und der ausserordentlich niedrige Pränumerations-Preis werden dieser Sammlung allgemeine Theilnahme und Anerkennung erwerben.

Pränumeration wird bei mir und in allen Buch- und Musikalienhandlungen angenommen.

Wien, am 1. October 1849. ***Carl Haslinger,*** *quondam* ***Tobias,***
k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Anger, Op. 7. Vier Lieder f. Mezzo-Sopran mit Pfte. 15 Ngr.
Kuhe, Op. 14. Andante et Etude p. Pfte. 15 Ngr.
— —, Op. 24. Sérénade p. Pfte. 12½ Ngr.
Labitzky, Op. 167. Die Friedensboten, Walzer, f. Pfte. zweihändig 15 Ngr., vierhändig 20 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 20 Ngr.
— —, Ballsträusschen. Samml. bel. Tänze im leicht. Arrangement. Heft 60. Californier-Galopp. Gruss an Leipzig, Galopp. 10 Ngr.
„ 61. Die Friedensboten, Walzer. 10 Ngr.
Quint, 2 Lieder f. Sopran (od. Tenor) mit Pfte. 7½ Ngr.
Ravina, Op. 23. Thème original varié p. Pfte. 25 Ngr.
Schmitt, Al., Op. 106. Cantabile p. Violoncelle et Pfte. 15 Ngr.
— —, Idem p. Alto et Pfte. 15 Ngr.
Tedesco, Op. 29. Le Carneval de Venise, p. Pfte. 17½ Ngr.
— —, Op. 30. Reminiscences de la Russie. Airs nationaux p. Pfte. 25 Ngr.
Vilbac, Renaud de, Op. 11. Première Cavatine p. Pfte. 15 Ngr.
Wehle, Op. 6. Poëme d'Amour. Romance p. Pfte. 10 Ngr.
— —, Op. 7. Trois Mazurkas p. Pfte. 15 Ngr.
Willmers, Op. 67. Klänge der Minne. 8 Lieder ohne Worte f. Pfte. Heft 1—4, à 20 Ngr. 2 Thlr. 20 Ngr.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Musik werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 6.** Den 18. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Für Pianoforte. — Leipziger Musikleben. — Vermischtes.

Für Pianoforte.

Gustav Flügel, Op. 29. „Feldblumen". Clavierstücke. — Berlin, 1849. Trautwein. Pr. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Bei jedem neuen Pianofortewerke, das uns von genanntem Verfasser zu Händen kommt, glauben wir ein Fortschreiten in absteigender Linie zu bemerken. Flügel fängt jetzt immer mehr an, durch die bloße Factur zu interessiren; der gedankliche Inhalt wird von der Arbeit erdrückt, denn die Gedanken selbst haben nicht die Macht, sich die Art und Weise zu bedingen, in der sie ausgesprochen werden sollen, und darum erscheinen sie als zweites Moment, während die Ausführung sich in den Vordergrund drängt. Aus dem Angeführten wird man sich eine gewisse Nüchternheit erklären können, die in den neueren Werken Flügel's vorherrscht. In den früheren liebten wir die Wärme der Empfindung, die Hingabe an den Gedanken — dieser war das Herz, von dem das Leben ausströmte, der Centralpunkt, von dem alle Beziehungen ausgingen — und jetzt?! Jetzt verflüchtigt sich der Gedanke in leere Floskeln und Formalismen; alle Tiefen der musikalischen Gelehrsamkeit werden aufgewühlt; aber alle thematische Arbeit vermag nicht den fehlenden belebenden Hauch der Empfindung zu ersetzen, alle contrapunktischen Finessen sind nicht im Stande, die Seele mit schönen Bildern zu erfüllen!

Vorliegendes Heft enthält sechs Stücke mit den Ueberschriften: Morgenandacht, Dornröslein, im Volkston, im Sonnenschein, Abendempfindung und Dornröslein noch einmal. Das erste müssen wir zu den gelungeneren Stücken rechnen; es ist Einheit des Charakters vorhanden, wenn auch nicht gerade Schwungvolles sich vorfindet, und den Gedanken ein gewisses Relief fehlt. Nr. 2 ist eben nur eine contrapunktische Spielerei, nur gut, daß sie nicht lang ist; wie sich die Benennung „Dornröslein" motivirt, vermögen wir nicht zu ergründen. Der Volkston in Nr. 3 ist recht gut getroffen; da ist doch noch Anspruchslosigkeit und Gemüthlichkeit. Das Stück ist blos eine Seite lang, aber wir geben gern Nr. 4 dafür hin, das uns unerquicklich erscheint durch seine Länge. Einige hübsche Mittelsätze müssen wir noch hervorheben, die neben manchem Gemachten vortheilhaft abstechen. Die „Abendempfindung" (Nr. 5) bewegt sich in abgebrauchten Redensarten, die einst in Mozart's Munde wundervoll geklungen haben, die aber der Neuere durch Neueres ersetzen muß. In Nr. 6 tritt uns Dornröslein noch einmal entgegen, und wieder zeigt es uns das altkluge contrapunktische Antlitz wie das erste Mal. Fast scheint es uns, als habe der Componist etwas Tieferes ausdrücken wollen, was aber Imitationen und thematische Klügeleien den Augen anderer Sterblichen verbergen. Wir vermögen nicht zu entscheiden, warum er beide Male eine gleiche Behandlungsweise gewählt hat und aus welchem Grunde es so reifrockartig altväterisch zugeht in beiden Stücken.

G. Flügel, Vier Phantasie-Tonstücke (Nach dem er-

sten Glase, Meeresstimmen, Humoreske und Carnevalslaune). — Schlesinger. Pr. à $\frac{1}{2}$ Thlr.

Nr. 1 genannter Stücke (Nach dem ersten Glase) wurde in einer der neulichen Nummern unseres Blattes besprochen, und wir haben es demnach mit den drei übrigen zu thun. Wenn nun über jenes Stück ein beifälliges Urtheil abgegeben wurde, so können wir uns über die drei vorliegenden Sachen durchaus nicht so vortheilhaft aussprechen. Was wir in der Einleitung zur Besprechung des vorhergehenden Opus über Flügel's neuere Productionen sagten, gilt in hohem Maaße für diese Phantasiestücke. Es thut uns leid, ihnen neben oben Gerügtem in Bezug auf Gemachtes u.s.w. noch das Prädicat „geschmacklos" zuertheilen zu müssen. Es kommt zu keinem ruhigen Erguß, es ist so viel Verzwicktes und Vertracktes vorhanden, daß man wirklich oft Unbehagen empfindet, und sich nach künstlerisch Geordnetem sehnt. In den „Meeresstimmen" begegnen wir einem wahren Durcheinander von Figuren und Floskeln, die eben so wenig im Stande sind der Seele ein Bild vorzuführen, als bloße Farbenkleckse ein Gemälde ausmachen. Die „humoristischen Metamorphosen" wollen uns etwas schwerfällig vorkommen; zwar zeigt das Figurenwesen viel Streben nach Lebhaftigkeit, aber dem Ganzen fehlt das Sprühende, Anregende im Gedanken. Am besten will uns Nr. 4 (Carnevalslaune) zusagen. Da ist doch noch mitunter klar ausgesprochene Melodie, wenn auch öfter kleinliche Spielereien mit unterlaufen, z. B. wo das Einstimmen der Instrumente nachgeahmt wird, der hinkende $\frac{5}{4}$ Tact u. s. w. Doch entschuldigt hier der Gegenstand leichter das etwaige Zuviel, und Manches ist sogar recht witzig, wenn gleich nicht immer künstlerisch würdevoll.

Eduard Franck, Op. 14. 25 Variationen über ein eigenes Thema. — Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Der Verfasser zeigt sich als einen Musiker, der tüchtige Studien gemacht hat. Es ist lobenswerthe Mannichfaltigkeit in den 25 Variationen, wir finden sogar einen figurirten Choral und eine Fughette; aber ein Werk, das Inspiration verräth, ist es nicht. Der Componist zeigt uns was er gelernt, aber nicht was er empfunden hat, und daher müssen wir dem Opus das Epitheton eines wahren Kunstwerks vorenthalten.

Schließlich wollen wir nur noch der Quintenfolgen $\frac{e}{a} - \frac{fis}{h}$ in Var. 21 gedenken, die leicht hätten vermieden werden können; sie fielen uns nur auf, weil sie gegen die sonstige Satzreinheit abstechen.

E. Bernsdorf.

Leipziger Musikleben.

Elftes und zwölftes Abonnementconcert. Das Diamantkreuz, Oper in drei Acten, von Thomas Overskou, Musik von Siegfried Saloman. Viertes Concert der Euterpe.

Das 11te Abonnementconcert am Neujahrstage brachte zu Anfang den 1sten Theil der Schöpfung und Beethoven's Symphonie Nr. 8. Im 2ten Theil die Freischütz-Ouvertüre, sanctus, benedictus und agnus Dei aus der 2ten Messe von Cherubini, Ouvertüre zu Rosamunde von Franz Schubert (Mscpt., zum ersten Male), endlich den 98sten Psalm für achtstimmigen Chor, Harfe und Orchester von Mendelssohn, zur Feier des Neujahrtags 1844 componirt; gleichfalls ein nachgelassenes Werk, zum erstem Male. Es war ein sehr genußreiches durch die Wahl der Compositionen sowohl wie der Ausführung, obschon ich den durchgehenden Wechsel zwischen geistlicher und weltlicher Musik streng genommen nicht gutheißen kann, da man in Wahrheit doch aus einer Stimmung in die andere geworfen wird. Der Vortrag der Symphonie war ein ausgezeichnet gelungener; das Tempo der Freischütz-Ouvertüre dagegen ein zu rasches, wie denn überhaupt die Neigung zu allzufeurigem Tempo hin und wieder bei uns bemerkbar wird. Die beiden neuen Werke gehören zu den schwächeren ihrer Autoren; Schubert's Ouvertüre streift trotz pikanter Einzelheiten der Ideen und Instrumentirung etwas an's Triviale. — Das 12te Concert wurde mit der Ouvertüre zur Zauberflöte eröffnet. Frl. Rosalie Agthe aus Weimar sang die Scene und Arie aus Freischütz und Lieder von Mendelssohn und Schubert (An Suleika, Gretchen, das Fischermädchen). Die hier sehr beliebte Sängerin fand sehr reichen und verdienten Beifall für ihre namentlich im Liederfache vortrefflichen Leistungen, obschon die Stimme den eigenthümlichen Zauber und Jugendreiz, den sie früher besaß, verloren zu haben scheint. Statt des Hrn. CM. David, der, plötzlich erkrankt, das angesetzte Violinconcert nicht spielen konnte, trug ein Schüler des Conservatoriums, Hr. Georg Mertel aus Coburg, Mendelssohn's G-Moll Concert vor. Hr. CM. David war zu guter Stunde erkrankt, und im Unglück vom Glück begünstigt, in sofern er dem beispiellosen Fiasko, welches im 2ten Theil eine neue Symphonie von C. Lührß (D-Moll), unter Leitung des Componisten, machte, enthoben war. Ein Drittheil des Publikums entfernte sich während der Aufführung, und die schwachen Beifallsversuche Einzelner wurden durch Zischen zur Ruhe gebracht. Ist nun auch das Urtheil des Publikums nicht die letzte Instanz, so wird es doch beweisend, wenn es mit solcher Einmüthigkeit, wie hier

der Fall war, sich ausspricht. Auch unter den Musikern war fast nur eine Stimme darüber. Im Interesse der Kunst muß man bedauern, daß durch derartige Vorkommnisse die Abneigung gegen neue Compositionen genährt wird. — Was Hrn. Mertel's Spiel betrifft, so sprach ich mich schon früher bei Gelegenheit der öffentlichen Prüfungen günstig über die Leistungen desselben aus, und fand das dort Gesagte auf's Neue bestätigt. Bei der Beurtheilung einer Concertleistung ist natürlich ein ganz anderer Maaßstab anzulegen, und in diesem Sinne ist zu bemerken, daß die Bravourstellen am besten gelangen, während der Vortrag des Cantabile zu wünschen übrig ließ, die Sicherheit und Präcision des Spiels aber verdient alle Anerkennung, um so mehr, als Hr. M. ohne augenblickliche Vorbereitung spielte.

Das Diamantkreuz wurde am 25sten December vor. Jahres zum ersten Male in Leipzig aufgeführt, und hat seitdem eine Wiederholung erlebt. Der Componist wurde bei der ersten Aufführung zwei Mal gerufen, doch war im Ganzen der Beifall ein sehr getheilter, wenn schon hinzugefügt werden muß, daß ein ziemlich gemischtes Feiertagspublikum versammelt war.

Die Handlung der Oper ist in Kürze diese: Ein Graf Kurakoff hat durch widrige Schicksale sein Eigenthum und sein Kind verloren; unter dem Namen Löwenthal sucht er letzteres und glaubt es nach mehreren Nachforschungen unter der Akrobatentruppe des Directors Gigoti in der Person der ersten Tänzerin Zephyrine gefunden zu haben, weil diese ein Diamantkreuz trägt, welches die verstorbene Mutter dem Kinde umgehängt hatte. Die Tänzerin wird auf's gräfliche Schloß genommen, vermag aber durchaus nicht als vornehme Dame sich zu geriren, indem sie immer in ihre früheren Gewohnheiten zurückfällt, und die Leidenschaft für's Seiltanzen sich geltend macht. Nach einiger Zeit erklärt sich's, daß sie nicht das Kind des Grafen ist; ein Anderer von der Truppe des Gigoti, der erste Tänzer Baduto, wird jetzt dafür gehalten, da er es war, welcher das Kreuz Zephyrinen geschenkt hat. Aber auch an diesem soll der Vater seine Freude nicht lange haben; zuletzt erklärt sich's, daß der Pachter und frühere Hauptmann Wilhelm Stauff der wahre und ächte Grafensohn ist. Die Mutter des Tänzers Baduto hatte das Kreuz nur eingetauscht und dafür dem wahren Kinde ein kupfernes Amulet zurückgelassen, welches W. Stauff jetzt unter Jubel und Freude vorzeigt.

Diese etwas complicirte Findlingsgeschichte bildet den Hauptinhalt der Oper. Die Träger des Interesses sind Zephyrine und der Director Gigoti; nächstdem Baduto. Die übrigen Personen treten allzu sehr zurück, und es ergiebt sich schon hieraus der Mangel, daß das Schicksal der Oper stets von der gelungenen Darstellung dieser Rollen, insbesondere der der Zephyrine, welche vom Dichter fast über alles Verhältniß hinaus bedacht ist, abhängen wird. Die Oper hat mehrere sehr glückliche Momente; ich rechne dahin insbesondere das erste Auftreten des Gigoti, die Scenen der Zephyrine im gräflichen Schloß; mehreres Andere dagegen ist minder günstig; außerdem muß ich offen gestehen, daß ich für den Enthusiasmus der Zephyrine für das Seiltanzen das ganze Stück hindurch kein rechtes Herz fassen konnte; die Schwärmereien derselben für einen etwaigen Vater (Romanze Nr. 7) berührten mich, weil gar nicht herein gehörig und nur angebracht, um etwas modische Opernsentimentalität zu zeigen, unangenehm.

Was die Leistungen des Componisten betrifft, so muß ich zunächst rühmlich anerkennen, daß sich in dem Werke ein gebildeterer Geist und ein edlerer Geschmack zeigt, als wir jetzt zumeist in der Oper zu erwarten gewohnt sind. Selbst die wenigen beifällig aufgenommenen und aller Orten aufgeführten Werke, Martha, Prinz Eugen, gehen von einer so niederen Kunstanschauung aus, daß man nur die Gesunkenheit des Geschmacks beklagen kann, welche an Derartigem Vergnügen findet. Im Gegensatz hierzu ist es wohlthuend zu sehen, wie der Componist Besseres erstrebt. Eine ausgeprägtere Individualität indeß, einen schon bis zu einem gewissen Grad fertigen Charakter vermißte ich. Am meisten Talent zeigt der Componist für das Komische; aber es kommt dies nicht zu ausreichender Geltung, Heiteres und Ernstes läuft zu sehr durcheinander; für den Ernst ist das Meiste zu leicht und für den Scherz zu ernst: Leichtigkeit, Grazie fehlten; auch an Längen mangelt es nicht, so der wirkungslose Schluß des 2ten Actes mit dem Anfang des 3ten, wo wir Zephyrine einschlafend und erwachend erblicken.

Rücksichtlich des speciell Musikalischen wollte mir eine gewisse Unbeholfenheit in der Benutzung der mehr äußerlichen Mittel, z. B. der Instrumentirung, störend auffallen. Weiter habe ich manche lobenswerthe Intention entdeckt, Manches erschien gut concipirt, aber die Befriedigung, die eine wohlabgerundete Ausführung gewährt, fehlte mir oft. Dazu kommt noch, daß die Melodien wenig Fluß haben und es nirgends recht zu eigentlich zündenden Momenten kommen will, obschon ich nicht verkenne, daß der Componist die Hauptmomente des Stückes gut erfaßt hat. — Daß in der Oper gesprochen wird, will ich, da sie überwiegend dem komischen Genre angehört, nicht

streng rügen. Ein alter, unbedingt zu beseitigender Mißbrauch bleibt es aber. —

Ich schrieb dies Referat nach einmaligem Hören, und machte dabei die erste Bekanntschaft des Componisten. Möglich, daß bei genauerer Bekanntschaft Dieses und Jenes sich noch anders darstellt. Trotz aller Ausstellungen aber, die ich machen mußte, habe ich mich gefreut, den Tonsetzer in seinen ehrenhaften Bestrebungen, denen ich überall bereitwillige Unterstützung wünsche, kennen zu lernen. **Fr. Br.**

Neu war in dem Concerte der Euterpe eine Ouvertüre von **Carl Wettig**, und wir beginnen unser Referat mit der Besprechung derselben. Der Componist zeigt sich uns als einen Musiker, der sich bei seinem Kunststreben von Ehrenhaftigkeit der Gesinnung und charaktervoller Tüchtigkeit leiten läßt. Seine Ouvertüre zeigt einen bedeutenden Grad der künstlerischen Ausbildung; er ist hinaus über das schülerhafte Ringen zwischen Form und Inhalt, er schafft mit Bewußtsein, und daher finden sich auch nicht jene Extravaganzen, die alle Formenschönheit bei Seite setzen und der Idee den Zügel schießen lassen. Jenes Durchgehen des Herzens mit dem Verstande kann wohl öfter durch Kühnheit und geistreiche Conception blenden; gar zu oft aber verbirgt sich eine Unfreiheit in der Handhabung der Mittel darunter, und immer wird das wahre und ächte Kunstwerk in der Wechselwirkung von Ideellem und Rationellem seine schönste Bethätigung finden. Was den Charakter der genannten Ouvertüre betrifft, so trägt sie eine düstere Färbung; Leidenschaftlichkeit, die nur selten die niederhaltende Melancholie zu bewältigen vermag, trübes Brüten, das sich dann und wann zu sanfter Klage gestaltet, überhaupt eine Aufgeregtheit, die aber von Wehmuth verschleiert und gemildert wird, das sind wohl die Elemente, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist. Wenn der Verfasser auch noch mehr oder minder Gade'schen Einflüssen gehorcht, so findet sich doch genug vor, was uns Bürgschaft giebt, daß er uns künftig Originales, durch eigene individuelle Anschauung Gewonnenes vorführen werde. — Von anderen Orchesterwerken brachte uns der Abend noch eine Symphonie in D von Haydn und Rossini's Tell-Ouvertüre. Die Ausführung der letzteren war wohl die gelungendste Leistung von Seiten des Orchesters; die neue Ouvertüre ging für die erste Aufführung auch recht wacker, und wenn wir einige Schwankungen und kleine Versehen ausnehmen, können wir uns auch mit der Execution der Symphonie zufrieden erklären. — Als Sängerin hörten wir Frl. **Emilie Kietz** in der Cavatine „Una voce poco fa" aus dem Barbier, und drei Liedern von Beethoven, Riccius und Norbert Burgmüller. Sie leistete Anerkennenswerthes und wurde durch reichen Beifall belohnt. Deutliches Aussprechen des Textes und eine glückliche Gabe für die Coloratur, das sind Vorzüge, die wir der Sängerin zusprechen müssen; doch müssen wir auch erwähnen, daß die Intonation nicht fehlerlos ist, und daß ein bisweilen zu hohes Einsetzen namentlich auffällig war. Uns will scheinen, als sei Frl. Kietz für den Vortrag von Liedern besonders glücklich disponirt; besonders das Lied von Burgmüller „Bei einem Wirthe wundermild" sang sie recht sehr ansprechend. — In Hrn. **L. Pohle** (Mitglied des Vereins) lernten wir einen vortrefflichen Virtuosen auf der Baßposaune kennen. In dem Concertino von F. David behandelte er sein schwieriges Instrument mit großer Meisterschaft, sowohl was den Ton als auch die sonstige Technik anbetraf. — Hr. **R. Becker** (Mitglied des Orchesters) spielte die Variationen von David über ein russisches Thema mit anerkennenswerther Reinheit, Correctheit und Sicherheit; wenn er sich daran gewöhnt, auch die Seele und den Geschmack beim Spiele mitreden zu lassen, so wird ihm die Anwartschaft auf den Namen eines Künstlers nicht fehlen.

E. Bernsdorf.

Vermischtes.

Dresden. Im **Wieck**'schen Hause finden jetzt alle Sonntage von 11 bis 1 Uhr musikalische Matinéen Statt, die sehr zahlreich besucht werden, und Künstlern und Dilettanten, wenn sie etwas leisten, Gelegenheit geben, sich zu produciren. Fr. Wieck erwirbt sich ein Verdienst um unsere musikalischen Zustände. Von **Marie Wieck** ist ein schönes Portrait, radirt von Ed. Fechner in Paris, erschienen, und in der Hofmusikalienhandlung von Meser für 20 Ngr. zu haben.

Bernburg. Hier wurde Ende vorigen Jahres eine sehr gelungene Aufführung des **Schneider**'schen Weltgerichts veranstaltet. Den Hauptstamm des Orchesters bildete die Dessauer Kapelle, die fast vollständig mitwirkte. Namentlich waren alle Blasinstrumentisten aus Dessau. Unser Singverein leistete Außerordentliches für die kurze Zeit seines Bestehens, und ist der Eifer desselben, so wie die Thätigkeit seines Dirigenten **Kempe** sehr zu loben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 7.** Den 22. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet.

Ein Beitrag zur Auffindung des Wahren,

von **Theodor Uhlig.**

I.

Es möge gestattet sein, vor einer Betrachtung der oben genannten Art zunächst auf einen früheren vorbereitenden Artikel hinzuweisen, welcher unter der Ueberschrift: die natürliche Grundlage der Instrumentalmusik (Nr. 1 und 2 dies. Bl.), als diese die Tanzmusik, und als deren Wesenheiten den aus dem geraden Verhältniß resultirenden Rhythmus, die Motivmelodie und den bestimmten Inhalt bezeichnete.

Eine Betrachtung der einzelnen Tonsätze der Beethoven'schen Symphonien von diesem Standpunkte aus ergiebt nun, daß dieselben ausschließlich und in auffallend strenger Weise zunächst den Tanzrhythmus und sodann mit sehr wenig Ausnahmen auch die Tanzmelodie enthalten; denn fast alle Bildungen dieser Tonsätze erscheinen als Rhythmen von 2, 4 oder 8 Tacten und aus kurzen Motiven in häufiger Wiederkehr entstanden. Die wenigen Ausnahmen hiervon bestätigen so sehr die Regel, daß ihrer gar nicht besonders gedacht zu werden braucht. Aber auch den Tanz- oder Marsch-Charakter enthält die Mehrzahl jener Tonsätze, viele durchgängig, manche nur zum Theil, die meisten ganz entschieden, einige minder entschieden. Am entschiedensten ist dieser Charakter ausgesprochen in allen Sätzen der 7ten und 8ten Symphonie, in den Scherzi der 3ten, 4ten, 6ten und 9ten Symphonie, in den Finales der 4ten und 5ten, und dem ersten Satze der 6ten Symphonie. Den Charakter des Tanzes oder Marsches offenbaren jedoch **nicht** die folgenden 4 Tonsätze: die ersten Sätze der 3ten und 9ten, so wie die Adagios der 4ten und 9ten Symphonie; wohingegen jene beiden ersten Sätze die rhythmischen und melodischen Eigenthümlichkeiten aller Beethoven'schen Tonsätze in schneller und mäßiger Bewegung ebenfalls theilen und nur die Adagios Melodien enthalten, welche man als frei gebildete Gesangsmelodien den Motivmelodien entgegenstellen mag.

Hiernach nun lassen sich die Symphoniesätze in folgende drei Klassen bringen:

1) Sätze im Tanz- oder Marsch-Charakter — von in Summa 27 nicht weniger als 23;
2) jene ersten Sätze der 3ten und 9ten Symphonie, und
3) jene Adagios der 4ten und 9ten Symphonie.

Es wird auf diese Eintheilung später wieder zurückgewiesen werden müssen. —

Was die einzelnen Sätze der Symphonien in Rücksicht auf den bestimmten Inhalt anbelangt, so ist der Charakter oder Ausdruck eines jeden derselben ein durchaus **einiger**; daher dient der einzelne Tonsatz nie der bloßen Aneinanderreihung verschiedener fertiger Theile oder der Entwickelung eines Gegensatzes, zu dessen Erzielung vielmehr 2 oder 3 in sich fertige Sätze verbunden werden, wie z. B. in den letzten Hälften der 5ten und 6ten Symphonie, sondern der

einzige musikalische Hauptgedanke des Tonsatzes, dessen Ausführung technischer Vorwurf desselben ist, repräsentirt gleichsam den einigen Inhalt, der wie der Hauptgedanke selbst nothwendig eine dramatische Entwickelung erhalten muß. Sei dieser Hauptgedanke nun Motiv, Theil einer Periode, vollständiges Thema, trete er allein oder neben anderen wesentlicheren Nebengedanken auf: immer ist es bei allen Mannichfaltigkeiten in seiner Ausführung die Vollendung, der Triumph, der Sieg desselben, dem der ganze Tonsatz dient. Die zu diesem Zwecke von Beethoven vorgenommene Erweiterung, fast Umgestaltung der überkommenen Formen des einzelnen Tonsatzes, ist so auffallend, in ihren Hauptzügen aber auch so übereinstimmend, daß eben hierin der Beweis gefunden werden muß dafür, wie einestheils nur eine innere Nothwendigkeit, ein bestimmter Inhalt diese Formenerweiterung bedingt haben kann, und wie anderntheils in diesem engeren Gebiete der Componist das Erstrebte vollkommen erreicht, sich selbst genügt hat. In Bezug auf die dramatische Entwickelung des einzelnen Tonsatzes von der 3ten Symphonie an vollkommen mit sich einig, beginnt nun aber mit diesem Tonwerke das lebenslängliche Streben Beethoven's nach Erfüllung der ganzen überkommenen Symphonieform mit einem bestimmten Inhalte in der nämlichen dramatischen Weise, welche seinen einzelnen Tonsatz auszeichnet. Er giebt die alte viersätzige Form nicht auf und schon hierin könnte man -- einem solchen immer vorwärts strebenden Geiste gegenüber — den Beweis finden, daß er das hohe Ziel seines Strebens nicht erreicht hat; gleichwohl erreicht er nach verschiedenen Versuchen endlich in der 7ten und 8ten Symphonie dennoch einen inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze auf andere Weise, als er ihn bisher erstrebte; bei einer Erneuerung des früheren Versuches in der 9ten Symphonie gesteht er jedoch ein, daß jener höhere Inhalt durch Töne allein nicht zu geben ist, sondern daß es dazu des Wortes bedarf. Man braucht in der That nur zu der Ueberzeugung gelangt zu sein, daß diese 9te Symphonie das Bekenntniß Beethoven's enthält, ein über bestimmte und in gewisser Beziehung allerdings beschränkte Grenzen hinaus beabsichtigter Inhalt sei in der Symphonie und der Instrumentalmusik überhaupt nicht zu erreichen, um in dieser Ueberzeugung die Anhaltepunkte für die Bedeutung des unverkennbaren Strebens des Componisten in den vorhergehenden Symphonien, wie für die richtige Beurtheilung einer jeden als Ganzes, endlich aber in der 7ten und 8ten Symphonie den Schwerpunkt der Beethoven'schen Instrumentalmusik zu finden.

Es wird nun hier die in's Einzelne gehende Behandlung des in der Ueberschrift Angedeuteten einzutreten haben. Eine Eintheilung der Symphonien, welche sich aus einer Betrachtung derselben vom Standpunkte der 9ten aus ergiebt, mag sogleich vorausgeschickt werden; es ist die folgende:

1ste *Klasse*: 3te, 4te und 5te Symphonie;
2te *Klasse*: 6te Symphonie;
3te *Klasse*: 7te und 8te Symphonie;
4te *Klasse*: 9te Symphonie.

Die drei Symphonien der 1sten Klasse erscheinen als verschiedene Versuche des Componisten, den inneren Zusammenhang ihrer einzelnen Sätze in der Hauptsache *durch Töne allein* zu erreichen; in der 6ten Symphonie werden hierzu noch *die erklärenden Worte* benutzt. In den beiden Symphonien der 3ten Klasse ist *der innere Zusammenhang der einzelnen Sätze allerdings erreicht*, aber auf eine von der früher erstrebten verschiedene und — wie nicht zu leugnen — untergeordnete Weise; die 9te Symphonie erscheint als der *letzte Versuch, einen Zusammenhang höherer Art*, mehr also, als in der 7ten und 8ten Symphonie wirklich erreicht worden ist, herzustellen, und hierzu werden endlich die Töne allein für unzureichend erklärt, und deshalb nach dem allgemein verständlichen Worte gegriffen.

Es wird nothwendig sein, das hier nur im Allgemeinen Angeführte noch näher zu erläutern.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Danzig.

Unser musikalisches Winterleben ist im vollen Gange. Es treibt der Blüthen nicht eben viele, aber es sind doch einige, und das musikalische Herz ist wenigstens vor gänzlichem Einfrieren gesichert. Die seit einigen Jahren in's Leben gerufenen Unternehmungen: die Symphonie-Concerte und die Quartett-Unterhaltungen, haben auch in diesem Winter ihren Fortgang, obschon die Theilnahme des Publikums bei weitem nicht mehr so lebendig ist, wie im Anfange. Das erste Symphonie-Concert brachte eine Symphonie von Haydn, Gade's Ossian-Ouvertüre und die A-Dur Symphonie von Beethoven. Die erste Quartett-Unterhaltung führte ein Trio von Marschner (F-Moll), das A-Moll Quartett von Mendelssohn (über das bekannte Lied) und Beethoven's Es-Dur Quartett (Nr. 10) in meist gelungener Ausführung vor. Das poesiereiche, durch Originalität ausgezeichnete Quartett von Mendelssohn fesselte die Zuhörer namentlich in dem reizenden Adagio, dessen Weichheit von den Spielern trefflich wiedergegeben wurde, sodann in dem

originellen Scherzo, mit dem neckischen, heimlich flüsternden Alternativ in A-Dur. Dem Anfange des Scherzos wäre ein etwas lebhafteres Tempo zu wünschen gewesen; im Uebrigen aber war Auffassung und Ausführung des schönen Tonwerks musterhaft. Der Theatermusikdirector A. Denecke führt die erste Geige, Hr. Lange, ein strebsamer junger Künstler, gebildet im Leipziger Conservatorium, die zweite Violinstimme, Hr. Braune die Viola und Hr. Klahr das Violoncell. — Der Gesangverein, unter Leitung des Musikdir. Markull, fährt fort, Aufführungen der eingeübten Tonwerke am Pianoforte, vor eingeladenen Zuhörern, zu veranstalten. Mendelssohn's „Paulus“ eröffnete die Saison; ihm folgte die Lobcantate desselben Componisten und zwei Hymnen von Beethoven (aus der ersten Messe in C). — An Virtuosen-Concerten hat es uns auch nicht gefehlt, und zwar wurden die üblichsten Instrumente darin vertreten: das Pianoforte, die Violine und das Violoncell. Das erste Concert veranstaltete ein sehr junger Violinist, Jul. Grunwald aus Posen, Schüler des Prager Musik-Conservatoriums. Seine in der That bedeutende Kunstfertigkeit straft die große Jugendlichkeit fast Lügen, und in Wirklichkeit haben wir noch einen Knaben vor uns, der mit seinen funfzehn Jahren mehr leistet, als so Mancher, welcher, ohne Weihe des Talents, sein Lebenlang nach der Palme des Virtuosen ringt. Die außerordentliche Technik allein ist es nicht, welche an Julius Grunwald überrascht, denn diese wird oft in Treibhäusern künstlich erzogen, allenfalls mit handgreiflicher Nachhülfe zärtlicher Väter, welche eigennütziger Zwecke wegen ihre Kleinen zu Virtuosen martern. — Hier ist unendlich mehr, hier ist wirklicher Beruf, innerer Drang, wahres Talent. Der seelenvolle Vortrag kann nicht eingelernt werden, er entspringt dem Funken des Talents und setzt schöpferische Kraft voraus. Und diese Kraft leuchtet aus dem Spiel des Knaben in nicht geringem Grade hervor; sie verbürgt ihm, bei weiterem Ringen nach dem höchsten Ziel, eine Zukunft. In allen drei Vorträgen: Othello-Phantasie von Ernst, Allegro von Bazzini und Phantasie-Caprice von Vieuxtemps, trat das entschiedenste Talent, sowohl hinsichtlich der Auffassung der besagten Musikstücke, als auch der sehr bedeutenden Kunstfertigkeit hervor. Natürlich wird man die Leistungen eines Knaben nicht mit dem Maaße der Vollendung messen können. Was ihm an Reinheit und Eleganz des Spiels noch abgeht, das wird die Zeit schon bringen. Jedenfalls sind alle Elemente zu einem ausgezeichneten Virtuosen vorhanden, und die Leistungen des jugendlichen Violinisten riefen Zeichen allgemeiner Ueberraschung und den reichsten Beifall hervor. — Die Matinée der Frau Bettina Schwemer, geb. Heindl (Schwester des bekannten, vor Kurzem verunglückten Flötisten), verschaffte uns in der Person der Concertgeberin die Bekanntschaft mit einer sehr geübten, soliden Pianistin, deren glückliche Anlage durch eine sorgfältige, ernste Ausbildung in das vortheilhafteste Licht gestellt wird. Der Anschlag ist rund und kräftiger, als man ihn an dem Spiel weiblicher Hände sonst wahrnimmt. Die technische Fertigkeit erscheint bedeutend genug, um Compositionen, wie die Najade von Taubert, und die Phantasie über das Ständchen und Menuett aus Don Juan von Thalberg, zu erfreulicher Geltung zu bringen. Auch ist die Technik keine oberflächliche, und mit Vergnügen nimmt man in dem Spiel der Frau Schwemer große Sauberkeit und Klarheit wahr, Eigenschaften, von denen die perlenden Läufe und die die Melodie umspielenden Accordbrechungen in der erwähnten Phantasie das günstigste Zeugniß ablegten. Die Wahl einer Beethoven'schen Sonate mit Violoncell (in F), von der Concertgeberin und Hrn. Klahr vorgetragen, lieferte auch den Beweis von dem Studium classischer Tonwerke, obwohl der Vortrag hier an Energie und Schwung zu wünschen übrig ließ. Bei allen schätzenswerthen Eigenschaften der Clavierspielerin kann man ihrem Vortrage den Vorwurf der Kälte nicht ersparen. Ihr sauberes, fertiges Spiel erfreut, aber macht nicht warm. Frau Schwemer ist seit Kurzem die Gattin des an hiesiger Bühne als Baritonist fungirenden Sängers Schwemer, und beschäftigt sich am Orte gegenwärtig mit Unterrichtgeben. — Das dritte Concert gab der bekannte Violoncellist Julius Schapler, früher Concertmeister in Wiesbaden. Sein Spiel zeichnet sich durch gesangreichen, sonoren Ton, schönen, ausdrucksvollen Vortrag und große Fertigkeit aus. Unserem Gefühl nach gab Hr. Schapler zu viel an blendenden Virtuosenkünsten, wozu die häufige Anwendung der Flageolettöne und die Benutzung des Instruments in der höchsten Discantregion zu zählen sein dürfte. Der größte Theil der vorgetragenen Compositionen war auf dergleichen Effecte berechnet, und es entstand deshalb in der Wirkung eine Monotonie, welche selbst die ausgezeichnete Kunstfertigkeit des Concertgebers nicht zu beseitigen vermochte. Die Wahl irgend eines classischen Violoncell-Concerts, von Bernhard Romberg etwa, hätte den durchgebildeten Künstler in ein noch günstigeres Licht gestellt und von seiner Solidität ein sprechenderes Zeugniß abgelegt, als es die einen einseitigen Zweck verfolgenden Virtuosenstücke zu thun im Stande waren. — Unsere Oper erfreut sich bedeutenden Zulaufs. Die einzelnen Fächer sind für eine Provinzialbühne überraschend gut besetzt. Als entschiedene Lieblinge des Publikums treten hervor: Frl. Köh-

ler, für erste dramatische Gesangpartien, begabt mit einer klangvollen, unverwüstlichen hohen Sopranstimme, — Frl. Storck, zweite Sängerin, mit junger, metallreicher Stimme und sauberer Gesangsmanier, — der treffliche Bassist Koch, mit einem sonoren, dabei sehr kräftigen und gebildeten Organ, und endlich der Tenorist Curti, ausgezeichnet in weichen, sentimentalen Partien. Die einzige bisher gegebene Novität, Verdi's Nebukadnezar", machte, trotz guter Besetzung und Ausstattung, Fiasco. In nächster Aussicht steht nun die in dies. Bl. bereits erwähnte neue Oper von Markull: „der König von Zion". Ihr Erscheinen hat sich verzögert wegen eines fehlenden Heldentenors, der nun endlich in der Person des Hrn. Sabano eingetroffen ist. Auf die reichere Gestaltung des Opern-Repertoirs hat diese neue Acquisition bereits vortheilhaft eingewirkt.

—t—.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
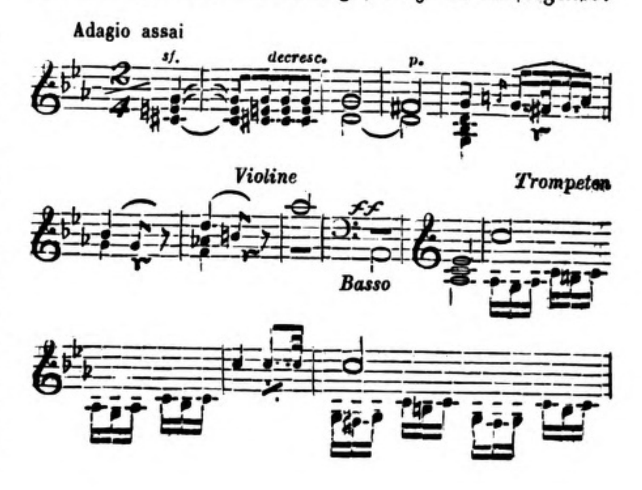
Zweiunddreißigster Band. № 8. Den 25. Januar 1850.
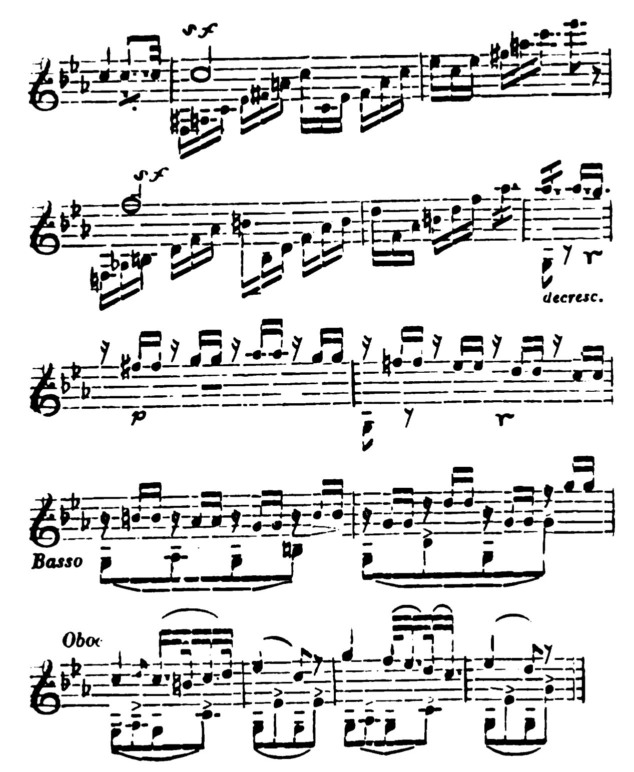
Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet.

(Fortsetzung.)

Die 3te Symphonie nennt Beethoven selbst die heroische, und der Zuhörer kann von einem Tonwerke in mehreren Sätzen mit solcher Inhaltandeutung der allgemeinsten Art nur erwarten, entweder daß der Componist den Charakter des Heroischen im ganzen Werke festhalten, daß er also eine Anzahl Sätze, deren Typus, deren Anordnung nun bereits bekannt oder neu sein mag, deren jeder aber den heroischen Charakter — vielleicht in verschiedenen Nüancen — offenbaren muß, mit einander auf eine Weise verknüpfen werde, welche den Hauptcharakter um so unzweifelhafter hervortreten läßt, wobei der Componist auf dem Standpunkte der reinen Tonkunst verbleiben würde — oder daß er in dem ganzen Werke das Leben eines Helden, in den einzelnen Sätzen einzelne Hauptmomente desselben schildere und sich damit auf den Standpunkt der malenden Musik stelle. Keines von beiden geschieht vom Componisten — konnte von ihm geschehen, denn einmal ist der Charakter des Heroischen überhaupt wohl nicht durch Töne allein auszudrücken, und dann stand Beethoven grundsätzlich nicht auf dem Standpunkte der schildernden Instrumentalmusik. Heroisch können wohl Thaten, nicht aber Empfindungen sein, mit denen allein die reine Tonkunst es zu thun hat. Trotzdem finden sich aber auch Momente der schildernden Musik in dieser Symphonie vor, wie überhaupt in Beethoven die ersten schwachen Anfänge zu dieser besonderen Gattung zu suchen sein dürften. Als ihr angehörig müssen einzelne Stellen im Trauermarsche bezeichnet werden, nicht weil seine Bezeichnung als solcher schon im Allgemeinen bestimmte Vorstellungen von äußeren Erscheinungen in der Seele des Zuhörers hervorruft, sondern weil jene Stellen ganz direct auf besondere Einzelnvorstellungen des Componisten selbst hinweisen, weil sie — in der reinen Tonkunst unmöglich — nur durch die Hülfe einer Erklärung vom Standpunkte der schildernden Musik aus eine Bedeutung erhalten können. Zu diesen Stellen gehört z. B. die folgende:





Das As der Violine und des Contrabasses, die feierlichen C der Trompeten und Hörner, die Bewegung der Saiteninstrumente und endlich der Eintritt des Hauptthemas, des eigentlichen Trauermarsches über einem höchst charakteristischen Baßmotive vollenden ein Tonbild, welches mit der Vorstellung von dem Antritte eines großartigen Leichenzuges und seinem Heranwälzen auf einer mächtigen Ebene zusammentreffen dürfte. Solche Vorstellungen sollten nun dem Zuhörer bei einer Musik ohne Worte gar nicht kommen: dann aber müßte die Instrumentalmusik den ihr zugewiesenen beschränkten Kreis auch nicht verlassen. Derartige, wenn auch weniger sprechende Stellen enthalten der Trauermarsch und das Finale noch einige. — Die Geschichte dieser Symphonie berichtet uns, daß die Bezeichnung Sinfonia eroica nur gewählt wurde, nachdem der Componist die Bezeichnung „Buonaparte" nicht aus künstlerischen, sondern aus politischen Gründen verworfen hatte: daher erscheint der Name „heroisch" nur als ein Surrogat und ist im vollsten Wortverstande „einem Helden angemessen", aber ohne eigentliche Beziehung auf den Charakter des Tonwerkes zu nehmen. Nächst der Absicht des Componisten, ein Werk zu schaffen, das in jeder Hinsicht das Gewöhnliche so weit überragen sollte, wie in seinen Augen der gefeierte Consul Napoleon die übrige Menschheit überragte, ein Werk, dessen Größe und Bedeutendheit der angestaunten Größe und Bedeutendheit jenes zum Gegenstand erwählten Helden entspräche, ist das wirklich Heroische seiten Beethoven's in dem entscheidenden und wahrhaft riesenhaften Schritte zu suchen, mit dem er in dieser Symphonie zuerst die neue Bahn betritt. Man vergleiche den Aufbau des ersten Satzes, des Scherzos und des Finales mit dem der Tonsätze seiner vorangehenden Werke. Es erscheint das Unternehmen, mit solch' einem Riesenwerke zu einer Zeit herauszutreten, in welcher man allgemein auf dem Mozart-Haydn'schen Standpunkte stand, in welcher selbst der bedeutende Musiker noch so kindlich befangen war, den Anfang der ersten Symphonie Beethoven's für Wahnsinn zu erklären, in der That als ein Heroismus, der für den Unternehmer leicht in ein wahrhaftes Märtyrerthum hätte umschlagen können. — Zudem, was soll der Trauermarsch als zweiter Satz in einer Symphonie Buonaparte? — Durch die Bezeichnung Trauermarsch nicht allein, auch durch den unverkennbaren Typus eines Tonstücks, das in der Seele des Zuhörers Erinnerungen an äußere Wahrnehmungen hervorruft, wird unwillkührlich die Einbildungskraft desselben angeregt, das Vorhandensein dieses Tonstücks mit dem Leben des Helden in Verbindung zu bringen. Der verständige Zuhörer fragt sich nun: bezeichnet der Trauermarsch den Tod des Helden — und was anderes Naheliegendes könnte er wohl bezeichnen sollen — was bedeuten dann die beiden folgenden Sätze? oder er macht schlechte Witze auf Kosten Napoleon's oder Beethoven's und bezieht den fraglichen Satz auf die Bestattung der zahllosen Menschenopfer, deren Tod Napoleon erst zum Helden machen konnte, oder er verlegt den Schauplatz des 3ten und 4ten Satzes in eine andere, höllische oder himmlische, Welt. — Es erscheint daher die Sinfonia eroica um so mehr als der erste Versuch Beethoven's, der alten überkommenen Form einen bestimmten Inhalt zu verleihen, als er diese Absicht noch durch eine Bezeichnung der allgemeinsten Art für das Ganze andeutet. Die alte Form ist beibehalten — an der Stelle des geforderten Adagios ergiebt sich ein Trauermarsch, das Scherzo im tanzartigen Charakter und das Finale im wenn auch nicht überall scharf ausgesprochenen Marschcharakter wachsen zu einer nie dagewesenen Größe an, den Typus des ersten Satzes aber giebt der Componist von der nächsten Symphonie an gänzlich auf. —

(Fortsetzung folgt.)

Für Gesangunterricht.

Marco Bordogni, 24 nouvelles Vocalises faciles et progressives a la portée de toutes les voix avec Piano. — **Berlin, Schlesinger.** Liv. 1 et II. **Pr.** à Liv. 1½ **Thlr.**

Die italienischen Gesangsmeister haben doch immer vor unseren deutschen das voraus, daß sie der Natur der Stimme sowohl bei derartigen Studien eine sorgfältigere Beachtung zu Theil werden lassen, als auch durch Mannichfaltigkeit und Klangreiz der Ermüdung vorbeugen. Sowohl die früher (Bd. 28, Nr. 35) in dies. Zeitsch. besprochenen Exercises, als auch die vorliegenden Vocalises beanspruchen das Prädicat „zweckentsprechend". Sie haben die Form größerer Gesangstücke und setzen die Bildung des Zöglings in den nöthigen Vorstudien voraus; die Kraft desselben muß schon ziemlich geweckt und gestählt sein. Mit großer Vorsicht ist die Höhe behandelt; der Stimme keine Gewalt anzuthun, die Ausgleichung derselben in den verschiedenen Registern stufenweise zu erzielen, ist ein Hauptaugenmerk. Je nach dem Bedürfniß der verschiedenen Individualitäten wird der Lehrer vielleicht die Anordnung darin ändern. Jedenfalls wird aber durch diese Vocalises eine methodische, schulgerechte Bildung erreicht, worauf dann die anderweiten, höheren Bedürfnisse sicher fußen können.

Em. Klitzsch.

Manuscripte.

Lazarus oder die Feier der Auferstehung,

Oratorium von A. Späth.

Der Componist, durch viele gediegene und tüchtige Werke schon rühmlich bekannt, zeigt in diesem Oratorium auf's Neue, wie sinnig er seinen gewählten Gegenstand zu erfassen und in Tönen wiederzugeben weiß. Das Gedicht nach A. H. Niemeyer, aus drei Abtheilungen bestehend — das Ende, den Tod und die Auferweckung des Lazarus schildernd — leidet zwar an einer gewissen Monotonie und ermangelt der in einem größeren Werke so höchst erforderlichen Gegensätze, doch geht die Handlung ohne lähmende Reflexionen ziemlich rasch vorüber und ist reich an poetisch-musikalischen Schönheiten. Mit Geschick wußte aber der Componist die kleinen Mängel des Gedichtes zu verwischen, und er fand durch die interessanten Situationen, welche der Dichter ihm entgegenführte, so viel Anregung, daß er ein Werk, wie aus einem Gusse formte und wir dieses Oratorium, besonders in melodischer Hinsicht, zu den vorzüglichsten der Neuzeit zu rechnen nicht umhin können. Vielfacher Wechsel des Solo- und Chorgesanges, wie der Formen der einzelnen Nummern, glänzende, doch den Gesang nicht erdrückende Instrumentirung und Modulationsreichthum gewähren fort und fort neuen Genuß und lassen den Mangel an Licht und Schatten nicht hervortreten. Mit Vergnügen machen wir auf dieses geistreiche Werk aufmerksam und wünschen, daß es allgemein die Anerkennung finden möge, die es wahrhaft verdient und mit der es bei der ersten Aufführung in Coburg im Mai 1847 aufgenommen wurde.

C. F. B.

Kleine Zeitung.

Stettin. Concert des Hrn. Concertmstr. Rudersdorff. — Die einzelnen Sätze des Beethoven'schen Streichquintetts (Es-Dur) eröffneten die beiden Abtheilungen des Concerts in der Art, daß der erste Satz und das Scherzo zu Anfang der 1sten, das Andante und Finale zu Anfang der 2ten Abtheilung gemacht wurden: eine Zerstückelung, gegen welche sich, und zwar aus erheblichen, ästhetischen Gründen Manches einwenden läßt. Die Ausführung ließ, namentlich im ersten Allegro und im Finale, den Mangel an gehöriger, sorgfältiger Vorbereitung verspüren. — Beim Vortrag seiner „Phantasie" über Motive aus Norma, schien der Concertgeber nicht glücklich disponirt, in sofern als derselbe, bei aller dabei entwickelten Fertigkeit doch in Bezug auf Reinheit und Präcision hin und wieder zu wünschen übrig ließ; doch darf füglich ein Theil der Schuld an den einzelnen minder gelungenen oder entschieden mißglückten Stellen der — mittelmäßigen Begleitung zugeschoben werden. Ein günstigerer Stern waltete über der, auf bedeutende Technik berechneten „B-Dur Etüde" und dem „Tremolo"; in beiden, ungleich mehr zur Geltung gekommenen und daher auch von größerem Erfolge begleiteten Stücken, besonders aber in der Beriot'schen Composition bewährte sich Hr. R. als ein tüchtiger, routinirter Praktiker, der mit dem Schimmer moderner Virtuosität Gediegenheit zu verbinden strebt. In höherem Grade noch war dies bei dem „Carneval von Venedig" der Fall, welches Favorit- und Paradestück der modernen Virtuosen der Concertgeber mit einigen neuen, pikanten und mitunter wirklich an's Burleske streifenden Zügen eigner Zuthat ausgestattet hatte. — Von den übrigen, ausfüllenden Gesangsnummern des Concerts läßt sich eben nicht viel Rühmliches sagen. Bot immer auch die, an die Stelle der weggebliebenen Arie „casta diva" aus Norma, getretene Löwe'sche Ballade einen vollkommenen

und willkommenen Ersatz, so wurde doch der Genuß an der schönen Composition durch den zu verkünstelten, so zu sagen, sich übervortragenden Vortrag gänzlich verleidet. Die Ausführung des Kücken'schen Liedes, mit hübscher Stimme, aber sehr naturalistisch vorgetragen, litt an ähnlichen Gebrechen, was aber nicht geeignet war, die Unerheblichkeit und wahrhaft überwältigende Monotonie der Composition weniger empfinden zu machen. Das so graziöse und lieblich melodiöse Duett aus der weißen Dame wurde durch, von gänzlich verfehlter Auffassung zeugenden, schwerfällig schläfrigen Vortrag und durch übertrieben schleppende Tempi bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Man meinte ein Stück Kirchenmusik, etwa aus irgend einem graubemoosten Oratorium, und nicht ein Duett aus einer französischen und komischen Oper zu hören. Das Terzett aus dem Nachtlager vollendete, was die vorhergegangenen Gesangsleistungen glücklich vorbereitet hatten: es überlieferte die Versammlung ganz und gar den Segnungen des freundlichen mohnbekränzten Gottes, gegen dessen sanfte Gewalt es jeden ferneren, etwa beabsichtigten, wenn auch nur passiven Widerstand unwirksam machte.

Bremen, im Januar 1850. Daß die zarte Blüthe der Tonkunst nur theilweise in unserem Orte gedeihen will, hat in den überwiegenden merkantilen Interessen meistentheils seinen Grund. Nächstdem aber waltet in unseren Schul- und Kirchenverfassungen der tadelnswerthe alte Gebrauch ob: in allen höheren Schulen der oberen Klassen das musikalische Element, den Gesangesunterricht, gänzlich auszuschließen. Die Kirchen lassen nur selten oder nie gute Musik hören. Das Orgelspiel ist meist, wie Dinter sagt, Schulmeisterzwirn. Wie soll bei einer derartigen Sachlage der bessere musikalische Sinn und eine allgemeinere Geschmacksbildung gedeihen, da die Jugend in den Schulen und die ältere Generation in den Kirchen hierin vernachlässigt ist? Das sehr schätzenswerthe Musikalische, was auf privatem Wege, jedoch nur den wohlhabenderen Familien, seit einer langen Reihe von Jahren zugänglich geworden, haben wir größtentheils unserem braven Stadtmusikdirector und Domorganisten A. W. Riem zu danken. Aber Alles hat seine Zeit! Unsere neue große Orgel im Dom vermag der sehr wackere Riem nicht ganz zu beherrschen. Daher bleibt dies herrliche Instrument leider ein Geheimniß für Viele. — Unsere Oper scheint sich nicht auf die Stufe der Vollkommenheit emporschwingen zu können; doch enthält sie einzelne schätzenswerthe Kräfte. Das Beste ist unstreitig das Concert-Institut für Symphonie-Concerte mit großem Orchester unter Riem's Leitung. Leider fehlt diesem Concert-Institute ein Singchor. Die Singakademie ist im Abnehmen begriffen; vorzüglich mangeln Tenöre. Renomirte Musikalienhandlungen, die auch überseeische Geschäfte in Amerika machen, besitzen wir drei. P.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. **R. G. Kiesewetter** ist in einem Alter von 77 Jahren vor Kurzem gestorben. Auch einen Mitarbeiter dies. Bl. verloren wir vor Kurzem durch den Tod: **Carl Schröder** in Berlin.

Vermischtes.

Würzburg. Aloys Schmitt jun. wird uns leider verlassen müssen. Eine lebensgefährliche Krankheit nöthigt ihn, den Dirigentenstab niederzulegen und seinen Aufenthalt in einem wärmeren Klima zu nehmen.

Cöln. Hier wurde vor Kurzem Ferd. Hiller's Symphonie mit dem Motto: „Es muß doch Frühling werden", mit der entschiedensten Wirkung sehr trefflich gelungen zu Gehör gebracht. Der Componist hat die hiesige Kapellmeisterstelle angenommen, wohnt aber zur Zeit noch in Düsseldorf.

Im Jahre 1849 sind an umfangreichen Werken in Deutschland erschienen — für **Orchester**: 1 Symphonie (Kufferath); 1 Ouvertüre (Dorn). — Für **Streichinstrumente**: 1 Doppelquartett (Spohr); 1 Octett (Gade); 5 Quintette (Ellerton, Onslow 4); 4 Quartette (Fischel, Flügel, Spohr, Stadtfeldt), 1 Violinconcert (David). — Für **Pianoforte**: 1 Quintett (Onslow); 1 Quartett (Stähle); 4 Trios (Beriot, Horsley, Reissiger, Skraup); 1 Sonate zu vier Händen (Roda); 2 Capriccios zu vier Händen (Bergt); 3 Sonaten für Pfte. allein (Böhner, Hartog, Heller). — Für **Orgel**: 1 Sonate (Siebeck). — **Opern** im Clavierauszug: 8 (Clapisson „Gibby, der Sackpfeifer", Flotow und Grisar „das Wunderwasser", Halevy „das Thal von Andorra", Meyerbeer „der Prophet", Thomas „der Kadi", Titl „das Wolkenkind", Westmoreland „Fedra", Westmoreland „lo Scompiglio teatrale"). — **Kirchenmusik**; Adventlied von Schumann; Hymne von Fr. Schubert; Lauda Sion von Mendelsohn; Messen von Benz, Bessems, Ott, Winkler; 3 Psalmen von Mendelsohn. — Außerdem: „die Hermannsschlacht" von Mangold; „Athalia" von Mendelsohn; „Altdeutscher Schlachtgesang" von Rietz.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** | Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. | **№ 9.** | Den 29. Januar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber Clavier-Studium.

Eine Vorlesung,

gehalten vor einem Kreis clavierspielender Damen,

von

Friedrich Wieck *).

Meine Damen!

Wir machen heute einen kleinen Abschnitt in unseren musikalischen Bestrebungen, weil ich mit meiner Tochter auf einige Wochen verreise. Wenn wir zurückgekehrt, so schenken Sie diesen Zusammenkünften von Neuem Ihre Theilnahme, Ihr Wohlwollen, Ihre Nachsicht — machen wir alsdann wieder zusammen Musik — freundlich und freundschaftlich; besprechen auch zu Zeiten einiges dahin Gehörige. Ihre Freundinnen sollen uns auch dazu willkommen sein, doch nur die, welche sich wahrhaft interessiren für edles, wenn schon harmloses musikalisches Geriren auch ohne Virtuosität. Also schließen wir aus unserem Kreise jede hämische Kritik und die bloße Neugier aus: wir brauchen wohl Violine und Cello zum Accompagnement, aber nicht zwei so feindliche Mächte.

*) Der Hr. Verf. giebt hier wieder einen Beitrag zur Beförderung des höheren Clavierspiels. Er wird fortfahren, seine langjährigen Erfahrungen darin in dies. Bl. niederzulegen. Wir machen darauf aufmerksam, daß diese Nummer, wie jede, stets einzeln zu haben ist. Obige Mittheilung dürfte besonders geeignet sein, den Schülerinnen selbst zur Lectüre übergeben zu werden. D. Red.

Heute eine Frage in Beziehung auf's Clavierspiel, zu deren theilweisen Beantwortung Sie mir einige Aufmerksamkeit schenken möchten. Sein Sie überzeugt, daß ich immer nur über Gegenstände sprechen werde, deren in den dicksten Clavierschulen nicht einmal Erwähnung geschieht.

Frage: „Wie kommt es, daß unsere jungen gebildeten Damen, mit Talent, Fleiß, guten Willen und nöthigen Hülfsmitteln hinlänglich ausgestattet, in Hinsicht ihrer Fortschritte und Leistungen im Clavierspiel meist unzufrieden sind — vielleicht sein müssen? —

Unsere Erziehung ist eine so sorgfältige, auf alle Zweige des Wissens sich erstreckende, daß die innere geistige musikalische Ausbildung, genährt durch Jahre lang fortgesetztes Hören guter Musik und zum Theil virtuoser Leistungen und eine daraus hervorgegangene Selbstkritik in keinem Verhältniß steht zu der erworbenen Technik und rein mechanischen Fertigkeit, welche doch einmal zu einer correcten und erfreulichen Darstellung eines Musikstücks nöthig sind, abgesehen, daß vorzutragende Compositionen nie die erworbene Mechanik ganz in Anspruch nehmen dürfen, wenn nicht durch den Kampf mit mechanischen Schwierigkeiten Befangenheit — Verzagtheit — ängstliche Hast — die Stelle der Keckheit — des Vertrauens zu sich und — der musikalischen Beherrschung einnehmen sollen. — Nun, das ist Sache des Lehrers, der Etüden wählen muß zur Förderung der Technik — aber nur vorzutragende Musikstücke, die unter den mechanischen Kräften des Schülers stehen, freilich oft

im Kampf mit diesem, der in leichteren Stücken selten eine anziehende musikalische Befriedigung finden will. — Warum reicht denn nun aber diese Technik in der Regel nicht aus?

1) Weil wir zu spät damit anfangen. — Die Fortschritte in der Fertigkeit und Beugsamkeit der Finger und Gelenke, welche ein Kind im 6ten oder 7ten Jahre bei einem geschickten Lehrer in 6 Stunden macht — dazu brauchen 15—20jährige Finger schon 15—20 Stunden und oft viel mehr, je nach dem Bau der Hände u. s. f. — Nebenbei sei erwähnt, daß überhaupt auch aus vielen anderen Gründen das rein Mechanische zum größten Theil abgemacht, wenigstens ein vollständig guter Grund dazu gelegt werden soll — erlauben Sie mir — im Murmelthierzustande des Menschen und nicht auf geisttödtende Weise in den Jahren des Bewußtseins, wo unsere Damen von musikalischer Darstellung, Zartheit und Innigkeit der Empfindung, Poesie, Begeisterung im Spiel sprechen und im Besitz unserer classischen Claviermusik und unsterblichen Meisterwerke sprechen müssen, geführt durch geistreiche und nach dem Höchsten strebende Lehrer und Freunde. — Sie erwidern: „woher sollen in so jungen Jahren, wenn auch wirklich Ihr Brief über Elementarunterricht gläubige Seelen und Lehrer finden sollte, ausdauernde Lust und Verstand herkommen, zum Theil so trockene Uebungen fortgesetzt zu spielen?" — Meine Damen: blos aus Gewöhnung sollen sie es, wenn nur irgend, etwas später nach dem Anfang, Talent, oder richtiger musikalischer Instinkt bemerkbar wird. Ausdauernde Lust wäre ja unnatürlich, und wo sie Statt fände, würde besonders Eitelkeit die Triebfeder sein, die selten gesunde Früchte trägt. Fragen Sie, ob unsere großen Gelehrten und Künstler immer gern in die Schule gegangen sind, oder wie viele Mal hinten herum? — Die curiose europäische Frage sei hiermit beantwortet: „Spielen Ihre Töchter gern?" Großer Gott! wenn sie erst spielen können, und namentlich ohne große Anstrengung, theils vom Blatt, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann u. A., oder sehr schwierige Stücke vollkommen beherrschen — o ja, da spielen sie sehr oft — sehr gern. —

2) Und wenn nun auch die Kinder bisweilen im 6ten Jahre anfangen: so werden Sie mir recht geben, wenn Sie sich ein Bischen umsehen wollen, daß in meinem Briefe über Elementarunterricht geschrieben steht wie folgt:

Das. Aber, lieber Herr Du, wie haben Sie es denn eigentlich angefangen, um dem Suschen das Clavierspiel so ganz zu verleiden? — Und wie konnte es denn in den drei Jahren, wo Sie ihr Unterricht gaben, so zu gar Nichts kommen?

Du. Erst habe ich ihr die Tasten gelehrt — das hielt schon schwer; dann habe ich ihr die Discantnoten gelehrt — das hielt noch schwerer; dann habe ich ihr die Baßnoten gelehrt — das hielt am allerschwersten; dann nahm ich mit ihr die kleinen Lieblingsstückchen vor, welche sie baldigst den Eltern vorspielen sollte — da hat sie fortwährend die Baßnoten mit den Discantnoten verwechselt, hielt keinen Tact, nahm immer falsche Finger und lernte nichts; dann habe ich's mit Strenge versucht — da weinte sie; dann habe ich's mit Güte versucht — da weinte sie auch; dann hörte ich mit dem ganzen Clavierunterricht auf — da hat sie mich um Gotteswillen gebeten, nicht wieder mit ihr anzufangen. — Das ist der Standpunkt, auf dem wir uns jetzt befinden.

Das. Das hätten Sie, lieber Hr. Du, gescheidter anfangen können. Wie kann denn ein Kind eine Leiter hinaufsteigen, bei der die untersten und auch noch manche andere Sprossen fehlen? — Die Natur macht keinen Sprung, am allerwenigsten bei Kindern.

Du. Ist sie denn nicht von unten hinaufgestiegen?

Das. Nun! — wenigstens ist sie oben nicht angekommen. —

Lassen wir das arme Suschen, meine Damen: wir wollen suchen oben anzukommen, da Sie sich besserer und gescheidterer Lehrer zu erfreuen haben. Aber ich führe nur noch scherzhafter Weise die in meinem langen Clavierleben so oft gehörten Worte an: „Zu Anfange sind ein schlechtes Clavier mit dünnen Beinen und klappernder Bronzeverzierung, was vierzig Jahr alt ist und was alle Jahre pünktlich ein Mal gestimmt wird, und der wohlfeilste Lehrer eben gerade hinreichend. Wenn die Kinder aber hübsch spielen können, schaffen wir sogleich ein besseres Clavier und einen besseren Lehrer an!" — Ja, aber das sogleich kann ja nicht kommen, und endlich — haben die begabtesten Kinder in den Augen der Eltern natürlich plötzlich kein Talent wie keine Lust mehr, und hören auf, bis sie es in späteren Jahren schmerzlich bereuen. Die Eltern trösten sich aber, und das dünnbeinige Clavier wird nun gar nicht mehr gestimmt. — Doch, wie gesagt, dies steht ohne alle Beziehung zu Ihren Lehrern, die ich persönlich so hoch schätze, und die auf spielbaren Clavieren unterrichten.

3) Zürnen Sie mir nicht: Sie benutzen die Minuten nicht genug. — Wenn die übrige wissenschaftliche Ausbildung so viel Zeit in unserer Erziehung beansprucht — wenn unsere Freundinnen und

so manches Stündchen kosten — ach! und die Bälle ganze Tage verzehren — ach! und bei zehrendem Thee auch die Toilette, das Theater, die Witterung und die Tagesneuigkeiten so schöne Stunden rauben: so müssen wir geizen mit den übrigbleibenden Minuten. — Geschwind zum Clavier! in 10 Minuten brauch' ich erst zu Tische zu sitzen: 2 Tonleitern, 2 Fünffingerübungen, 2 schwere Passagen aus dem zu erlernenden Tonstück und eine selbsterfundene Uebung auf der Unter- und Oberdominante sind noch schnell abgemacht — und nun schmeckt der Braten um desto besser. — — Meine liebe Agnes, wir mögen noch so lange von dem ungeheuern Schnee sprechen, er schmilzt deswegen doch nicht: wie gefällt dir die Passage, die ich dir eben vorspielen werde? Sie ist aus einem wunderschönen Notturno von Chopin und so schwer, das ich sie 50mal mehr üben muß, als die anderen, sonst bleibe ich immer und immer an dieser Stelle stecken und kann endlich Niemand das Notturno fertig vorspielen. Nicht wahr, aber sie ist fein, elegant und originell? Man hat doch etwas davon, wenn man sie überwunden hat. — Sie gefällt dir wohl immer mehr, je öfter ich sie spiele? — mir auch. — Wir sind ausgeladen, die Mutter hat noch Manches zu bestellen und zu ordnen — es dauert wohl noch 10 Minuten, ehe wir fortgehen. Geschwind zum Clavier, obgleich in beängstigender Toilette — man muß Alles probiren! — Heute Abend muß ich 3 Stunden ohne Musik zubringen — zur Strafe beschäftige ich jetzt noch 10 Minuten lang den unfolgsamen 4ten Finger mit der trockensten aber zweckmäßigsten Uebung, er hat mir durch seine Störrigkeit und Schwächlichkeit schon manche Passage und Tonleiter krank gemacht. — Bon! nun kann ich die engen Handschuhe immer noch anziehen, wenn auch der Handschuh für die linke Hand erst unterwegs angelegt werden könnte — was meinen Sie, wie viele Stunden machen wohl diese Minuten in einem Jahre aus? — Ich höre Sie sprechen: wozu ängstlich diese Minuten zusammensuchen wie die Stecknadeln? Wir haben täglich eine Stunde und mehr noch Zeit zum Ueben, wenn wir nicht abgehalten sind! „Ja, das ist es eben: wenn wir nicht abgehalten sind!" Ich verrathe Ihnen hierbei von Herzen gern einige meiner Virtuosengeheimnisse. Das erste ist:

„Wenn man es im Clavierspiel — in jeder Kunst — zu etwas Tüchtigem bringen will, so muß man täglich wenigstens etwas in der Technik dazu thun. Krankheiten und anderes Unvermeidliche absorbiren immer noch genug Tage."

Zweites Geheimniß:

„Man übe immer mit frischen Kräften, das bringt zehnfache Erfolge."

Findet nicht oft Ihre Uebungszeit Statt, wenn Sie schon 5 — 6 Stunden im Wissenschaftlichen und in Sprachen thätig gewesen sind? — Haben Sie da die nöthige Lust und Kraft, mit Ausdauer eine Stunde und noch länger zweckmäßige Studien zu machen und mit vollem Bewußtsein Ihre Musikstücke so besonnen zu studiren, als es Ihnen Ihr Lehrer angedeutet? — Und ist der Geist abgespannt und die Hand mit den Fingern vom Schreiben ermüdet und steif, helfen da nicht zu leicht der Arm und Ellenbogen nach, was nachtheiliger ist, als gar nicht üben? — Aber, meine Damen, des Tags mehrmals 10 Minuten richtig üben, dazu sind in der Regel die Kräfte frisch genug und Ausdauer ist auch dazu da, und — muß nun die sogenannte Uebungsstunde ausfallen, nicht wahr, so haben sie doch etwas gethan früh bei dem Kaffee, oder Mittags vor dem Braten, oder Nachmittags vor der englischen Stunde? Also bitte: „lassen Sie mir meine Minuten!"

4) Noch ein Geheimniß:

„Man übe oft langsam und ohne Pedalgebrauch — nicht nur kleinere und größere Etüden — selbst die Tonstücke."

Dadurch entsteht gesundes Spiel, die Grundlage eines schönen Spiels. — Thun Sie das, meine Damen, wenn nicht der Lehrer, der Vater oder die Mutter persönlich darüber wacht? — Sagen Sie immerhin „Nein", es hört's hier Niemand. Uebrigens gedenken Sie meiner Pedalvorlesung in der vorigen Matinée.

5) Bewegen Sie sich auch oft genug in freier gesunder Luft? — Viel Bewegung in jeder Witterung, das macht kräftige ausdauernde Clavierfinger — nicht die Stubenluft: die macht krankes, gereiztes, überspanntes, gebrechliches Spiel. Ach! und gesunde, starke Finger braucht unser jetziges Clavierspiel mit der gesteigerten Technik auf unseren schwer sich spielenden Instrumenten gar zu sehr. Also, ich bitte hierbei nochmals „die Minuten" — das Spazierengehen nimmt ja so schon Stunden in Anspruch.

6) Angestrengte und anstrengende weibliche Arbeiten und Zeichnen oder Malen vertragen sich schlechterdings nicht mit einem ernstlichen praktischen Clavierspiel, schon weil beide Beschäftigungen nicht nur viel Zeit in Anspruch nehmen, sondern auch den Fingern die nöthige lockere Geschmeidigkeit und Gewandtheit rauben; und erstere — die weiblichen Arbeiten, namentlich das Stricken — nach den neusten Erfahrungen einen unnatürlichen Nervenreiz erzeugen, der gesunden Fortschritten nicht günstig ist. Ich habe in meinem langen Clavierwirken wenigstens nie etwas Erkleckliches ausrichten können bei strickenden, häkelnden und stickenden Damen. — Meine Freun-

dinnen, die Sie in günstigen Verhältnissen geboren und von theuern Eltern ja anspruchslos und doch so fein erzogen sind, lassen Sie den blutarmen Mädchen aus dem Gebirge, die vielleicht eigene geistige Begabung unter den Scheffel stellen müssen, den geringen Verdienst, um einen Kragen zum Geburtstag Ihrer Mama oder Tante zu sticken. Ich versichere Sie, Tante und Mama — wenn Sie sie dafür überraschen mit einer gelungenen Clavierleistung — werden es schon so ansehen, als hätten Sie ihn mit Tage- und Nächte-lang gebeugtem Körper und angestrengtester Sehkraft selbst verfertigt. — Und nun noch die Malerkunst?! — Malerei und Musik, theoretisch so innig verwandt, vertragen sich in praktischer Ausführung gar nicht, wenn Sie es ernstlich mit ihnen meinen. Sie sagen: die Maler spielen ja sehr oft Guitarre und Flöte! — Nun ja, diese beiden Instrumente cedire ich ihnen. Auf diesem Standpunkt soll aber auch Ihr Clavierspiel nicht stehen, wenn ich auch nur die Dilettanten im Auge habe. Jene Instrumente begleiten die Maler mit einigen süßen Melodien vergnüglicher Weise auf die Berge und in die Wälder: — Ihr Clavierspiel soll Sie durchs veredelte Leben begleiten im Hochgenuß edler Meisterwerke. Zersplittern Sie also Ihre schönen Kräfte nicht gar zu sehr. Ueberlassen Sie diese Kunst Ihren Freundinnen, die kein Talent oder keine Gelegenheit zur Erlernung der Musik haben. Mehrere Künste läßt nun einmal unsere kurze Lebensspanne nicht zu. — Zehnerlei in äußerster Mittelmäßigkeit treiben — was frommt es der feineren Ausbildung — der Zukunft — dem inneren Glück und der Humanität? — Und wenn Sie etwas malen, was zur Noth einer Rosenknospe ähnlich sieht: was frommt es, wenn wir so viele wirkliche Rosenknospen zu bewundern haben? —

7) Meine Damen, erschrecken Sie nicht, ich warne Sie, mit wenig Ausnahmen, vor der sogenannten classischen, gewichtigen Musik, namentlich vor Beethoven, wenn Sie daraus Aplomb, Leichtigkeit, Fertigkeit, Elasticität, Grazie des Spiels, Feinheit, schönen Anschlag erst oder nur erlernen wollen. Die muß man spielen, wenn man sich jene glänzenden Eigenschaften bis zu einem gewissen Grade bereits erworben hat durch rein claviermäßige Studien und Tonstücke. — Noch viel thörigter und unpraktischer ist es, wenn Eltern (vielleicht Virtuosen, denen keine Erinnerung ihrer Jugend mehr übrig geblieben) die verkehrte Ansicht haben, ihre Kinder sollten vom ersten Anfang an nur gute und classische Musik spielen und üben, damit ihre Ohren nicht durch Quintengänge und fade, nichtssagende Fingerübungen und leicht faßliche und italienische Melodien Schaden litten, und sie selber verdorben würden an Leib und Seele. Mein Gott! was haben meine Töchter und viele andere, die ich zu Virtuosen erzogen, nicht Alles gespielt und studirt von rein claviermäßigen Stücken, als von Hünten, Czerny, Burgmüller, Kalkbrenner, A. und J. Schmitt, Herz und vielen Anderen! Wer setzt jetzt an ihrer musikalischen Bildung und ihrem gesunden Sinn und ihrer Liebe für classische Musik etwas aus? Welche Wege hat ein Kind durchzumachen, ehe es bei den Etüden von Cramer, Moscheles, Chopin, ehe es bei dem temperirten Clavier von Bach ankommt, ehe es nur die Sonate pathetique von Beethoven studiren soll und kann, wenn man nur irgend etwas von Pädagogik und stufenweiser Entwickelung versteht? — Musikalisch kann man auf obige Weise machen — aber nur holprige und schwerfällige Clavierstümper — keinen feinen und schönen Virtuosen. Ich wünsche, daß meine drei Töchter meinen durchdachten und auf vieljährige Erfahrung gestützten Unterricht nie vergessen mögen, um in dankbarer Erinnerung an ihren Vater und Lehrer, ihren Schülern das zu vergelten, was sie ihm schulden. — — — Aber eben sehe ich unter meinen Zuhörern mehrere angehende Sängerinnen, und denen gegenüber sei mir noch ein Wort gestattet. — So lange viele unserer deutschen Gesangscomponisten es unter ihrer Würde halten, den Gesang in den alten italienischen Meisterwerken und bei tüchtigen Gesangslehrern zu studiren, wie Gluck, Naumann, Hasse, Händel, Haydn, Mozart, Salieri, Winter, Meyerbeer, Mendelssohn u. A. gethan: so nehmen Sie sich und Ihre zarte und so leicht zu vernichtende Stimme in Acht und lassen Sie sich nicht bestechen durch geistreiche Auffassung und sonst gute Musik, denn der Verlust Ihrer Stimme folgt solchen deutschen Gesangsquälereien auf dem Fuße nach, wie Sie an allen unseren Theatern zur Genüge ersehen — ja selbst bei unzähligen deutschen Liedern und Gesängen selbst erfahren können. Tragen Sie das, was ich eben den Clavierspielern zugerufen, auf Ihren Gesang über, und wählen Sie, wie jene das Claviermäßige — zu Ihren Gesangsstudien nur rein Gesangsmäßiges unter Leitung sehr besonnener und unterrichteter Lehrer — nicht moderner Stimmenbrecher, welche schreien lassen, damit die Stimme herauskommen soll. Und wenn nun Ihre Technik gut und schön, Ihr Ansatz fest und eine gewisse Gesangsgeschicklichkeit ausgebildet ist, dann versuchen Sie beispielsweise einige solcher geistreichen aber ungeschickten Gesangsungeheuer, die oft in jeder Zeile Sünden begehen gegen Athemnehmen, Ansatz, Stimmenlage, Aussprache und hundert andere Dinge. Erinnern Sie sich, was ich in meinen Gesangsbriefen in den Signalen über

Jenny Lind, der sinnigsten und musikalischsten Sängerin, gesagt habe, die unter hundert solchen deutschen Liedern kaum eins für ihre Stimme und für die Oeffentlichkeit zu finden weiß, obgleich sie das kleine anspruchslose „Leise zieht durch mein Gemüth" von Mendelssohn in Concerten zu singen nicht verschmäht, und in der Oper fast nur ausschließlich Amina, Lucia, Donna Anna, Alice u. s. w. zur Darstellung brachte. — —

Zur Sache! Endlich

8) Noch ein Virtuosengeheimniß, was schwer in die Wagschaale fällt:

„Unsere Finger müssen wir, besonders wenn wir nicht frühzeitig und gut unterrichtet werden, vielfach und bei jeder schicklichen Gelegenheit zu bewegen suchen, besonders auf harte Gegenstände ganz locker fallen lassen, so daß dabei die Hand auf irgend etwas Festem aufliegt."

Das muß man sich angewöhnen, so daß man gar nichts mehr davon weiß; also z. B. bei dem Lesen, bei dem Thee, bei dem Zuhören die Hand auf den Tisch legen und die Finger einzeln und unabhängig von dem Handgelenk heben nnd fallen lassen, besonders oft die kraftlosen 4ten und 5ten, welche hundert Mal mehr Uebung brauchen als die anderen, wenn eine Gleichheit in die Tonleitern u. s. w. kommen soll. — Auf dem Tisch ist es auffallend? — Gut! so thun Sie es auf dem Schooß, oder eine Hand in die andere gelegt. — Auf dem Rücken Anderer zu fingern und zu spannen ist gerade nicht nöthig — oft nicht thunlich. Das vergab man nur dem emsigen, originellen Virtuosen Adolph Henselt, der jetzt in Petersburg immer noch in Gesellschaften auf diese Weise in Fingerbewegungsangelegenheiten plötzlich zudringlich werden soll — der sonst so bescheidene, liebenswürdige Künstler!

Nun haben Sie auch den Grund, warum ich die unzählige Mal aufgeworfene Frage nicht beantworten kann: „Wie viel üben Ihre Töchter?" — Die Fingerbewegungen und die bewußten 10 Minuten kann ich nicht zusammenrechnen. —

Noch etwas: mir hat eine hochverehrte Frau in Wien, nachdem mein spähender Kennerblick zu meiner Freude in Theecirkeln viele sich bewegende Finger, als Folge meines dort gegebenen Unterrichts, bemerkte, in's Ohr geraunt: „Aber, lieber Herr Wieck, meine Amalie soll ja keine Virtuosin werden, sie soll nur mehrere, nicht zu schwere Sonaten von Beethoven correct und gut vortragen und hübsch vom Blatte spielen lernen!" Meine Damen, weiter will ich ja auch nichts bezwecken! — Zur feinen und schönen Virtuosität muß sich noch viel mehr vereinigen und namentlich die ganze Erziehung von frühester Jugend an darauf angelegt sein. Wäre das nicht, so würde besonders Deutschland, den Talenten nach, jährlich Tausende von Virtuosinnen abliefern können. —

Das war Ihnen heute zu lang? — ich bitte um Verzeihung. Mein guter Wille, Ihnen nützlich sein zu können, mag mich entschuldigen, wenn ich ein so großes und reiches Material nicht in wenigen Worten bewältigen konnte — erschöpft habe ich's ja doch immer noch nicht. —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

A. G. Ritter, Odeon. **Auserlesene Duetten für Sopran u. Alt oder Mezzo-Sopran. 4 Lieferungen. Heinrichshofen. Nr. 1, 8 Sgr. Nr. 2, 10 Sgr. Nr. 3, 10 Sgr. Nr. 4, 4 Sgr.**

Diese vier Lieferungen enthalten Duetten von Nicolo Porpora und Händel. Der Name des Herausgebers bürgt für die Sorgsamkeit der Wahl und für die Correctheit.

Mehrstimmige Gesänge.

C. Pichler, Zwölf dreistimmige Knabenlieder. Wien, Müller. 1 Fl. 15 Kr. C.M.

Durchaus zweckentsprechend; anspruchslos und gemüthlich, gesund und frisch.

F. Kücken, Op. 53. Volksmelodien, frei bearbeitet für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Heft 1. Schlesinger. 1 Thlr. (Partitur u. Stimmen.)

Manch' schöne Blüthe aus unserem deutschen Volksliederkranze tritt uns hier entgegen, und die kundige Hand des Bearbeiters hat ihnen ein entsprechendes harmonisches Gewand verliehen. Zuweilen hat er auch des Guten in dieser Beziehung ein wenig zu viel gethan, z. B. beim ersten Liede, wo der ausgedehntere, complicirtere Schluß der sonstigen Einfachheit schadet.

Für Männerstimmen.

A. M. Storch, Op. 100. Die Liedertafel, Dichtung von F. Bürckhold, mit theilweiser Begleitung von 4 Waldhörnern, 2 Trompeten und Ophicleide, oder Pianoforte. Glöggl. 10 Fl. C. M.

G. Barth, Op. 17. Nr. 3. Ständchen, von Reinick.
— —, Op. 17. Nr. 4. An den Sonnenschein, von Reinick. (Sammlung von Chören und Quartetten, Nr. 5 und 6.) Glöggl. Nr. 5, 24 Kr. Nr. 6, 30 Kr.

A. M. Storch, Soldatenmuth (Liederbuch des Wiener Männergesangvereins, 2ter Jahrgang, Nr. 5). Glöggl. 1 Fl.

H. Schäffer, 12 dreistimmige Lieder für 2 Tenore und 1 Baß. Niemeyer. 1stes Heft. 12 Ngr.

Werden besprochen.

Für gemischten Chor.

G. Rebling, Op. 10. Nr. 1. Aus alten Mährchen (Choralbum, Nr. 6). Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Wird besprochen.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

J. Benedict, Op. 41. Nr. 2. Idylle. Breitkopf und Härtel. 15 Ngr.

Mit Gewandtheit gemacht, wenn auch etwas weniges geflickt. Die Gedanken haben nichts Hervorstechendes; das Ganze spielt sich aber recht hübsch glatt herunter, und läßt einen, wenn auch nicht glänzenden, Eindruck zurück.

A. Dreyschock, Op. 53. Nocturne. Schott. 45 Kr.
— — —, Op. 54. Bluette. Ebend. 54 Kr.

Beide Stücke haben den Vorzug der Tournüre für sich; sie bewegen sich mit Anstand im Salon, ohne gerade fade zu erscheinen. Bedeutungsvolle Aussprüche eines Genius darf man nicht erwarten; man nehme mit der Conversation eines Mannes von Welt vorlieb. Schwierigkeiten bieten sie gar nicht; sie wollen nur, um zu wirken, einen gebildeten Vortrag. —

J. Blumenthal, Op. 9. Trois Mazurkas. Breitkopf und Härtel. 15 Ngr.

Wenn sie auch nicht übertrieben geistreich gedacht sind, so bekunden die Mazurken doch Geschmack und Geschicklichkeit. Im Vergleich zu den Chopin'schen sind sie ziemlich gutmüthiger Art; aber ohne Wirkung sind sie nicht, und das ist schon anzuerkennen.

J. Blumenthal, Op. 10. Nocturnes. Nr. 1 u. 2. Breitkopf u. Härtel. Jedes 10 Ngr.

Diese Stücke stehen, unserer Ansicht nach, den Mazurken nach; sie sind oberflächlicher und gesinnungsloser. Die Umspinnungsfigur in Nr. 1 haben wir nun nachgerade satt; la brise du soir, wie das Notturno heißt, verlangt wohl nicht eine Motivirung durch so Abgedroschenes und Verbrauchtes.

H. Herz, Op. 163. Grande Fantaisie militaire sur la fille du régiment, avec accomp. de l'Orchestre. Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Introduction, Thema, zwei Variationen, Adagio und Finale — das ist der Rahmen des Stückes, und innerhalb desselben bewegt sich der Verfasser mit seiner bekannten Geschmeidigkeit und Glätte. Toujours perdrix! — Immer Henri Herz! — Die alten Redensarten werden noch ein Mal neu aufgestutzt, die todtgeglaubten Figuren klingen noch ein Mal an Einem vorüber — aber der Glanz ist verblichen, die Tage des Ruhmes sind dahin! —

Intelligenzblatt.

	Preise in C. M.
Nr. 107. Haslinger, C., A mon Ange. Pièce élégique. Oeuvre 62.	— 30.
„ 108. Engel, L., 2 Mazures. 16tes Werk.	— 30.
„ 109. ———. 6 Ländler. 17tes Werk.	— 30.
„ 110. ———, 6 Contredanses. Oeuvre 18.	— 30.
„ 111. Haslinger, C., Nocturne. Oeuvre 64.	— 30.
„ 112. ———, Valses mélancoliques. Oeuvre 65.	— 30.
„ 113. Oesterreichische, russische und englische Volkshymne.	— 15.
„ 114. Hamm, V., Trauermarsch auf Heindl's Tod.	— 30.
„ 115. Haslinger, C., Viribus unitis, und Radetzky-Lied.	— 15.
„ 116. Suppé, Fr. v., Quodlibet aus Berla's: Gervinus.	— 45.
„ 117. ———, „ „ „ Edelstein.	— 45.
„ 118. Haslinger, C., u. Reinisch, 2 Trauermärsche, aufgeführt bei Joh. Strauss' Beerdigung.	— 15.
„ 119. Suppé, Fr. v., 2 Trauermärsche. 46stes Werk.	— 15.
„ 120. ———, Sieg der österreichischen Volkshymne. 45stes Werk.	— 30.
„ 121. Hamm, V., Trauermarsch auf Joh. Strauss' Tod.	— 30.
„ 122. Suppé, Fr. v., Beliebte Ouverture aus Elmar's: Unterthänig.	— 30.
„ 123. ———, Tanz - Scene „ „ „	— 30.

(Werden fortgesetzt.)

Strauss, Joh., Die Friedensboten. Walzer. 241stes Werk f. d. Pianoforte. — 45.
———, Dieselben für ganzes Orchester. 3. —

(In allen üblichen Arrangirungen zu den bekannten Preisen.)

Strauss, Joh., Letzter Gedanke. Unvollendete Skizze des Radetzky-Bankett-Marsches, zur Aufführung beim Bankett zu Ehren des Feld-Marschalls Graf von Radetzky bestimmt, für das Pianoforte. — 15.

Suppé, Fr. v., Sieg der österreichischen Volkshymne. Tonstück für das Orchester (Partitur). — 45.

Musikalische Zeitschriften.

W. Bayrhoffer in Düsseldorf offerirt, gegen baar, und sieht Angeboten entgegen:

1 Caecilia, 1r bis 12r Bd. u. 27r Bd. Mainz. geb.
1 Hausfreund, musikal., 1822 bis 1831. Mainz. geb.
1 Iris von Rellstab, 1830 bis 1837. Berlin. geb.
1 Musikzeitung, Berliner, 1828, 1848. geb.
1 „ „ Leipziger, 1809, 1821 bis 1837, 1839 bis 1841, 1848. geb.
1 „ „ Offenbacher, 1827, Bd. 2. geb.
1 Signale, 1848. Leipzig.
1 Zeitschrift, neue, f. Musik. Leipzig. 20r, 28r, 29r Bd.
1 Whistling und Hofmeister, Handbuch der musikalischen Literatur. 3 Bde. Halbfrzbd.
1 do. do. Fortsetzung, 1834 bis 1842. geb.
1 do. do. „ „ 1839. geb.
1 Senff, Jahrbuch der Musik, 1842, 1844. geb.

Verkauf

von zwei Pariser Pedal-Harfen,

deren

eine der vorzüglichsten Gattung von *Cle. Pleyel u. Comp.,* 44saitig mit 7 Pedalen (à double Mouvement par Brevet d'Invention de F. Dizi), von eben so vortrefflichem Tone als äusserst brillantem Aeusseren, vollständig besaitet und in einem sehr soliden Etuis. Preis: 60 Louisd'ors.

die andere, einfacher Art von *Challiot,* 41-saitig mit 7 Pedalen, vollständig besaitet. Preis: 12 Louisd'ors.

Mit dem Verkaufe ist beauftragt die *Musikalien- u. Instrumenten-Handlung*

von **C. A. Klemm** in Leipzig.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue




Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 10.** Den 1. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet.

(Fortsetzung.)

In der 4ten Symphonie finden wir die alte Form: einen breiten ersten Satz, ein gesangreiches Adagio, einen tanzartigen dritten Satz und ein munteres Finale vollständig wieder. In ihr ist nicht einmal ein neuer Versuch, sondern nur eine passive Verwerfung des in der vorigen Symphonie gemachten Versuches, ein Zurückgehen auf die alte Form in ihrer Reinheit zu erblicken, was am besten die Uneinigkeit des Componisten mit sich selbst in dieser Epoche beweist. Der Umstand, daß nach einem Scherzo in der 3ten Symphonie Beethoven den dritten Satz der vorliegenden Symphonie Menuett nennt, ohne demselben den Charakter einer solchen zu verleihen, ist zwar ein kleiner Zug, darf jedoch der Beachtung nicht entgehen, denn er spricht für das erwähnte formelle Zurückgehen auf die alte Symphonieform. Eben so beachtenswerth ist der Schluß des Adagios im Forte, welcher — dem Charakter dieses Satzes eigentlich entgegen — zuverlässig den Zweck hat, den Uebergang zu dem lebhaften und starken 3ten Satze zu mildern, woraus hervorgeht, daß Beethoven die Unzuträglichkeit der Aufeinanderfolge zweier Tonsätze von ganz verschiedenem Charakter lebhaft gefühlt hat. — Eigenthümlich ist es, daß — wie ich die Beobachtung gemacht habe — unter allen Symphonien Beethoven's gerade diese selbst die Schwärmer für diesen Componisten am wenigsten befriedigt. Und in der That, in welcher Beziehung steht das wundervolle Adagio zum flüchtigen Finale? kann der Zuhörer anders, als aus allen seinen Himmeln gerissen werden, wenn nach jenem Adagio der 3te Satz beginnt? Ein bestimmter Inhalt kann hier weder herausgefunden noch hineingelegt werden, wenn man den Standpunkt der reinen Tonkunst, auf dem der Componist gerade in dieser Symphonie ganz unzweifelhaft steht, nicht verlassen, wenn man ihm nicht etwas unterschieben will, an das er nicht im Entferntesten gedacht haben dürfte. — Nachdem schon hier der frühere Typus des ersten Satzes dem Tonsatze im tanz- oder marschartigen Charakter gewichen ist, alle anderen bewegten Sätze diesen Charakter noch viel unzweideutiger angenommen haben, giebt der Componist von der nächsten Symphonie an auch das Adagio gänzlich auf.

Mit der 5ten Symphonie, diesem non plus ultra Derjenigen, denen der Sinn für seine späteren Werke gänzlich abgeht, nimmt — wie nicht zu verkennen — Beethoven einen bei weitem höheren Anlauf als bisher. Sie erscheint als der Versuch eines dramatischen Ueberganges aus dem Ernste in die Freudigkeit, ihre Typen aber sind nur noch Tanz- und Marschtypen. Den lebhaften Charakter des ersten Satzes modificirt allerdings das Moll seiner Tonart, und im Himblick auf den einzelnen Tonsatz Beethoven's ist es bezeichnend, daß hier in jenem Moll geschlossen, der wirkliche Uebergang in den entgegengesetzten Charakter aber bis zum Finale aufgespart wird. Der zweite Satz offenbart in seinem ersten Thema den

graziösen Tanzcharakter, in seinem zweiten den des feierlichen Marsches. Die Verbindung des 3ten und 4ten Satzes ist höchst bedeutungsvoll für den Gegensatz der Symphonie, daher auch diese zweite Hälfte derselben ein wirklich dramatisches Ganze bildet. Folgerichtig nimmt die mehr als jede andere auf den Tanzcharakter angewiesene Type des Scherzo hier einen durchaus abweichenden Ausdruck an, welcher jedoch wesentlich modificirt schon bei der Wiederkehr des Mollstücks erscheint und endlich mit dem Finale in einen Triumphmarsch und in das Dur übergeht. Dieses Finale erhält übrigens noch durch ein rhythmisches Hauptmotiv eine freilich nur versteckte Beziehung auf den ersten Satz — ein deutlicher Beweis von dem Streben des Componisten nach einem inneren Zusammenhange der einzelnen Sätze. Es ist über diese Prachtsymphonie viel geschrieben worden: ein unmusikalischer und deshalb unbefangener Dichter der Neuzeit erkennt in derselben ein Ringen, das im letzten Satze zur Befriedigung, zum Siege führt — und hat damit zuverlässig Recht, was die zweite Hälfte der Symphonie anbelangt; der innere Zusammenhang aller ihrer Sätze dürfte jedoch weder herauszuführen noch nachzuweisen sein, denn selbstverständlich können da, wo es sich um den Inhalt handelt, versteckte musikalische Beziehungen nicht in Betracht kommen. Doch sei dem wie ihm wolle — den Beweis, daß auch mit dieser Symphonie der Componist sich selbst nicht genügt haben muß, liefert der Umstand, daß er in der nächsten Symphonie ganz andere Mittel anwendet, um das zu erreichen, was er unausgesetzt erstrebt, wobei er namentlich den ernsten Charakter gänzlich aufgiebt.

Die 6te Symphonie enthält den einmaligen Versuch Beethoven's, den erstrebten Zusammenhang der einzelnen Sätze dadurch herzustellen, daß er sie durch Wortüberschriften als Theile eines ganzen Gemäldes von einfach natürlicher Zusammenstellung bezeichnet. Selbstverständlich ist dieses Gemälde vorher und mit Rücksicht auf die feststehende Form der Symphonie erfunden. Die Ueberschriften der Hauptsätze lauten: 1) Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande; 2) Scene am Bach; 3) Lustiges Zusammensein der Landleute; 4) Frohe und dankbare Gefühle nach dem Gewittersturme; — ins Allgemeine übersetzt jedoch: 1) Heiterkeit, 3) Lustigkeit, 4) Fröhlichkeit. Daher bedarf es der weiteren Umschreibung in den Originalüberschriften — der Ankunft auf dem Lande, der Landleute, des Gewittersturms — dann nicht, wenn man blos den einzelnen Tonsatz für sich ins Auge faßt, denn der Inhalt desselben ist eben Gegenstand der reinen Tonkunst, er ist Empfindung; wohl aber bedarf es jener Umschreibung, der speciellen Beziehung auf das ländliche Hauptgemälde in Rücksicht auf die Symphonie als Ganzes, und eben hierin zeigt es sich, wie in der Hauptsache der Componist auch hier den grundsätzlichen Standpunkt der reinen Tonkunst nicht verließ, zu Worterklärungen jedoch durch das Streben genöthigt wurde, einen Zusammenhang der einzelnen Sätze um jeden Preis herzustellen. Wenn also die drei lebhafteren Sätze entschieden der reinen Tonkunst angehören, so mag man im zweiten Satze, der Scene am Bache, abgesehen von den Vogelstimmen am Schlusse desselben, Musik erkennen, welche zwischen reiner und malender die Mitte hält; denn erscheint ohne jene wirkliche Tonmalerei der Satz als ein vollständig in sich abgeschlossener von allgemeinem Gepräge, so nöthigt doch seine besondere Bezeichnung als Scene den Zuhörer, die möglichen Einzelnheiten dieser Scene sich auszumalen und mit den gebotenen Tönen zu vergleichen. Die wirklichen Tonmalereien nun aber, nämlich: die Vogelstimmen am Schlusse des 2ten Satzes, die zwischen dem 3ten und 4ten Satze eingeschobene Gewittermusik, und — wenn man will — die Schalmei des Hirten als Vorspiel zum Thema des letzten Satzes — erscheinen nicht als wesentliche Bestandtheile des ganzen Tonwerkes — dafür spricht schon ihre isolirte und gelegentliche Anwendung, sondern als reine Zufälligkeiten, deren Vorhandensein nur gerechtfertigt erscheint in Folge der vom Componisten aus höherer Absicht beliebten Inhaltangabe durch erklärende Worte. — Den Tanzcharakter offenbaren ganz entschieden der erste und dritte Satz dieser Symphonie, weniger entschieden natürlich der als Hirtengesang bezeichnete letzte Satz, der zweite Satz aber ebenfalls, wenn er nicht verschleppt, sondern im vorgeschriebenen Zeitmaaße: Andante molto moto, ♩. = 50 genommen wird. Beethoven konnte auf Typen nicht wieder zurückgehen, welche er als solche, denen der Tanzcharakter nicht aufzudrücken war, bereits verworfen hatte. — Verfolgt man nun den Weg, den der Componist bis zu dieser Symphonie genommen, so erkennt man in Bezug auf den einzelnen Tonsatz ein immer stärkeres Hervortreten des Tanzcharakters, daher schon in der 4ten Symphonie die Verwerfung des breiten ersten Satzes, in der 5ten die des Adagio; in Bezug auf den Charakter der ganzen Symphonie erkennt man in der vorliegenden Symphonie auch die grundsätzliche Aufgabe der ernsten Musik — übereinstimmend mit jener Verwerfung der ernsten Typen, mit jenem Hervortreten des Tanzcharakters unter Beibehaltung einer mehrsätzigen Form für das Ganze. Endlich aber giebt es der Componist von hier an auf, auf Ideenverknüpfungen des Zuhörers zu speculiren, welche angeregt wurden entweder durch

Anordnung der Sätze — wie in der 5ten Symphonie, oder durch allgemeinste Inhaltangabe — wie in der 3ten Symphonie, oder durch besondere Worterklärung — wie in der 6ten Symphonie. Mit den folgenden beiden Symphonien tritt Beethoven in eine neue Phase seines Strebens nach dem Rechten, und in ihnen erreicht er den erstrebten Zusammenhang, indem er die einzige natürliche Unterlage der Instrumentalmusik — die Tanzmusik — festhält.

Was nun diese 7te und 8te Symphonie anbelangt, so muß man in ihnen den Schwerpunkt der Beethoven'schen Instrumentalmusik erkennen, sobald man mit einem Rückblick auf den bisher vom Componisten zurückgelegten Weg die gewonnene Ueberzeugung von der Bedeutung der 9ten Symphonie und die unbestreitbare Thatsache zusammenhält, daß jedes der hier in Frage stehenden Tonwerke ein vollkommenes Ganze bildet, das seinen einigen Inhalt laut und vernehmlich in allen seinen Haupttheilen nur durch die Töne allein ausspricht, wenn dieser einige Inhalt in jedem der Haupttheile auch verschieden nüancirt und die Form der Verknüpfung derselben als eine mehr epische denn dramatische erscheint. Beethoven giebt ein Ganzes aus vier Tonsätzen von unverkennbarem Tanzcharakter, er setzt an die Stelle des langsamen Satzes recht absichtlich ein Tanzstück — das Thema im Allegretto der A-Dur Symphonie soll wirklich ein französisches Tanzlied sein, und muß, beiläufig gesagt, im richtigen, ziemlich schnellen Zeitmaaße genommen werden, wenn es seinen wahren Charakter nicht verlieren soll, während allerdings auch dieses Tonstück das Schicksal so vieler 2ten Sätze Beethoven's theilt, welche man durchaus für langsame halten zu müssen glaubt und deshalb im Zeitmaaße verschleppt — er sucht sogar die längstvergessene Menuett (in der F-Dur Symphonie) wieder hervor, und giebt uns nicht eine, sondern zwei derartige Symphonien, von denen die zweite sein Glaubensbekenntniß noch deutlicher auszusprechen scheint als die erste. Jede der beiden Symphonien athmet Heiterkeit, in jedem einzelnen Satze verschieden nüancirt; keine derselben verirrt sich zu den Typen, denen der Stempel der Fröhlichkeit niemals aufzudrücken sein wird, wie z. B. dem Adagio. Der höchst einfache und natürliche Gang in der Darlegung des Hauptcharakters aber erscheint als ohngefähr der folgende — 1ster Satz: der Hauptcharakter im Allgemeinsten; 2ter und 3ter Satz: der Hauptcharakter in zwei verschiedenen Nebenschattirungen; 4ter Satz: der Hauptcharakter in lebhaftester Färbung. Die Nothwendigkeit des heiteren Inhaltes — sieht man von einer Untersuchung der Frage ab, ob der Zweck der Tonkunst möglicher Weise ein anderer sein kann, als Freude zu erwecken — wird zunächst bedingt durch die Beibehaltung der 4sätzigen Form. Im Grunde aber giebt es nur einen Gegensatz zu heiter. Will die Instrumentalmusik vernehmlich sprechen, so wird sie für den Hauptinhalt ihrer Tonwerke die Extreme der beiden allein möglichen Hauptstimmungen wenn nicht aufzusuchen, so doch auch nicht abzuweisen haben — sonst eben kommt der Zuhörer in den Fall, jene Frage Fontenelle's zu stellen. Wird die Traurigkeit, als Grundstimmung durch mehrere Sätze festgehalten, den Zuhörer aus leicht begreiflichen Gründen nothwendig ermüden, darf aber ein Tonwerk — großes wie kleines — nur eine Grundstimmung enthalten: so ist dadurch schon die Nothwendigkeit ausgesprochen, die Grundstimmung in einem mehrsätzigen Tonwerke nur Heiterkeit sein zu lassen, und damit keine einzige Nüance derselben, wohl aber das vollkommene Gegentheil mit allen seinen Nüancen ausgeschlossen. Daher mußte schon des Festhaltens der 4sätzigen Form wegen Beethoven nothwendig in das Gebiet der Heiterkeit gelangen, das, mit der 6ten Symphonie betretend, er nicht wieder verläßt. Die beiden vorliegenden Symphonien erscheinen nun aber noch im Besonderen als eine Verknüpfung mehrerer Tonsätze im Tanzcharakter, als ein Extract der Bach'schen Suite, ausgestattet mit allen Erfahrungen Haydn's, Mozart's und des bisherigen Beethoven.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Hamburg.

Das musikalische Leben ist im vollen Gange. Concerte über Concerte, Opern über Opern. Was die letzteren anbetrifft, so ist ihr Repertoire allerdings noch immer das alte, aber die Kräfte werden auch zum großen Theil durch die Vorbereitungen zum „Prophet" von Meyerbeer absorbirt. Man will 6000 Thlr. Ausstattung an die Oper wenden. Das Buch erfordert es nun einmal. Uebrigens ist der Text außerordentlich geschickt gemacht und muß bei ausgezeichneter Scenerie von großer Wirkung sein.

Gäste über Gäste. Augenblicklich Mad. Küchenmeister-Rudersdorf und Hr. Kahle. Die erste ist eine sehr bedeutende Sängerin. Methode, viel Geschmack, immense Fertigkeit, Verstand, Grazie, kurz Alles, was man durch Fleiß, Talent und durch längeren Aufenthalt in Paris erlernen kann. Zwar vibrirt sie mit der Stimme, aber ich habe es bei weitem nicht so stark gefunden, um es als eine unangenehme Manier betrachten zu können. Mad. Küchenmeister ist unstreitig eine der bedeutendsten Sängerinnen für italienischen und französischen Gesang, welche

wir jetzt haben. — Hr. Kahle von Breslau ist ein Spieltenor, wie man in Deutschland sagt, d. h. er hat eine weiche, zarte Tenorstimme, mit welcher er in den dreiactigen Opern zu reüssiren versucht. Da nun Hr. Kahle singen gelernt hat, so gelingt ihm das auch. Sein Johann von Paris, sein Edgard in Lucia sind ganz gute Leistungen.

Concerte über Concerte. Es ist für die nächste Zeit mindestens ein Dutzend im Gange. Die bedeutendsten darunter dürften das zweite philharmonische Concert und das der beiden Orchesterspieler Bullin und Spindler sein. Der erstere, ein Violinspieler aus belgischer Schule, der zweite, einer der hervorragendsten Oboisten Deutschlands.

Es ist nicht zu leugnen, daß Hamburg in seinem Theaterorchester ausgezeichnete Kräfte zählt. Der Contrabaß, das Violoncell, die Violine, die Posaune, das Horn, die Oboe, alle diese Instrumente sind auf eine in Betreff des Talents und der Ausbildung nicht gewöhnliche Weise vertreten. Dazu kommt die umsichtige Leitung des Kapellmeisters, der, wenn er will, mit seinem Orchester großartige Effecte hervorrufen kann. So viel ist gewiß, wenn die Leute auf den Brettern ihre Sache so gut machten, als es unmittelbar vor denselben geschieht, so würden wir wahrscheinlich im Theater eine weniger abschreckende Leere finden. Das Stadttheater leidet in der That schon seit längerer Zeit an diesem Uebel sehr fühlbar, oder richtiger sehbar, während sich beim Thaliatheater das Entgegengesetzte herausstellt. Die komische Oper, mit den besten Kräften des Stadttheaters versehen, die Posse, das Lustspiel, all' diese Genres ziehen Publikum heran, und bringen eben in Folge dessen Leben in die Darstellung.

Kleine Zeitung.

Dessau. Wie im vorigen Jahre erhalten Sie nachstehend ein Verzeichniß sämmtlicher Aufführungen, welche im Jahre 1849 stattfanden. Ich übergebe es Ihnen ohne weitere Bemerkungen; Sie können daraus entnehmen, was geleistet wurde.

A. Kirchenmusik. Alle hohen Festtage und in den Monaten Februar, März, April, Mai, Juni, September, October, November; alle 14 Tage in der Schloßkirche. Die 24 Kirchenmusiken, welche im verflossenen Jahre stattfanden, waren von folgenden Componisten: F. Schneider (8, meistens neu), J. Haydn (5), Mozart (4), Händel (2), Mendelssohn, Neukomm, Feska, v. Seyfried, Jansa.

B. Concertmusik. In den 12 Abonnementconcerten (in den Monaten Januar, Februar, März, April, Mai, September, October, November, December) Ouvertüren: Mendelssohn (2), C. M. v. Weber (2), Beethoven (3), Cherubini, Chelard, M. Ganz, Kalliwoda, Theodor Schneider (jüngster Sohn des Kapellmeisters, bei der Kapelle als Violoncellist angestellt). Symphonien: v. Beethoven Nr. 2, 3, 4, 6, 7, 8, Spohr (2), F. Schneider (2), Mendelssohn (A), R. Schumann (B). Instrument-Solovorträge, Pianoforte: Musiklehrer Kahle, Pfaffe aus Berlin. Violine: Concertmstr. Appel, die Kapellmitglieder Allihn, Bartels I und II, Lorenz III und V, Stortz, Steinbrecher. Violoncell: Concertmstr. Drechsler, Hofmusikus Th. Schneider. Flöte: Gierth. Kleinstüber I. Engl. Horn: Lorenz IV. Clarinette: Lorenz II, Lehmann. Fagott: Volkmann. Horn: Fuchs, Körting (sämmtlich Kapellmusiker). Vocal-Solovorträge: Frau Kammersängerin Rösler, die beiden Herzogl. Kammersänger Pielke (Tenor), Krüger (Baß), Frl. Julius aus Berlin. Orchesterbesetzung: 12 Viol. I, 12 Viol. II, 8 Violen, 6 Violoncelli, 6 Contrab., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fag., 4 Corni, 2 Tr. Sp., 3 Posaunen Tuba. Extraconcerte: 1) Musikdir. F. Lux Ouv. aus der Oper: Rosamunde, Symphonie (neu) vom Concertgeber. 2) Kapellmeister F. Schneider (im Theater) Festouvertüre, 24ster Psalm von F. S., Beethoven 9te Symphonie; die Chöre von der Singakademie ausgeführt.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Am 20sten Januar wurde das Pastoral-Oratorium „Ruth" von Aloys Schmitt sen. in Gießen durch Musikdir. Hofmann zum ersten Male aufgeführt. Es fand großen Beifall. Von demselben Componisten wird die Aufführung eines Oratoriums „Moses" in Mainz vorbereitet.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. R. Willmers concertirt mit großem Beifall in Wien; auch Schulhoff giebt daselbst Concerte. Beide Pianisten rivalisiren in der Gunst des Publikums mit einander. Man fängt daselbst allmälig an, der Tonkunst wieder Aufmerksamkeit zu schenken. In einem Concert am 20sten Jan spielte Willmers mehrere neue Compositionen: eine „Maskenscene" und ein Phantasiestück „aus der Mährchenwelt". Außerdem Beethoven's Sonate Op. 47 mit Hrn. J. Hellmesberger.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 11.** Den 5. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der Prophet von Meyerbeer.

Dresden, am 31sten Januar 1850.

Gestern Abend fand auf dem hiesigen Hoftheater die erste Vorstellung der oben genannten Oper Statt.

Bei den vielen verschiedenen Standpunkten, welche heut zu Tage wie in der Politik so auch in der Kunst ziemlich wirr durcheinander laufen, und eine Vereinigung theils gar nicht zulassen, theils noch suchen, dürfte vor dem Eingehen auf das Werk eines Componisten, dessen Name so schwer in das Gewicht fällt, wie der Meyerbeer's, eine nähere Bezeichnung des Standpunktes, von welchem aus die Beurtheilung desselben hier stattfindet, nicht nur gerechtfertigt, sondern geradezu nothwendig sein. Gleichwohl ist es allein die Rücksicht auf die Leser, welche den Schreiber dieser Zeilen bestimmt, seine allgemeinen Betrachtungen über die vorliegende Oper erst nach einer Beurtheilung derselben aus dem feststehenden rein musikalischen Gesichtspunkte, nach einer Abwägung ihres musikalischen Gehaltes folgen zu lassen. Daß dieser vorläufige, allerdings einseitige Standpunkt dem Componisten Meyerbeer gegenüber seine volle Berechtigung hat, ergiebt sich im Allgemeinen aus dem Hinweise auf den Umstand, daß auch der Prophet aus einer Anzahl Musikstücke von gegebener Form besteht, welcher Thatsache gegenüber es gar nicht in Betracht kommen kann, ob der Componist zugleich Dichter der Handlung und des Textes ist oder nicht, ob im letzteren Falle der Wortdichter ihm in Bezug auf die Gestaltung seiner Musikstücke mehr oder weniger in die Hände gearbeitet hat — genug, daß Musikstücke von bestimmter Grundform vorliegen, neben ihnen die üblichen Recitative und einige Scenen von freier Gestaltung.

Bei der Beurtheilung vom musikalischen Standpunkte aus wird nun vor Allem in Frage kommen: die Wiedergabe der Situation, des Textes durch die Töne, und der Grad der Originalität der musikalischen Gedanken, so wie der Vollendung in den benutzten Formen. Meyerbeer's Art der musikalischen Wiedergabe kennt man wohl allgemein und zur Genüge aus seinen Opern: Robert und die Hugenotten; sie ist auch im Propheten die nämliche: stets eine charakteristische, aber stets auch eine charakteristische im besonderen Sinne des Componisten. Niemals hat derselbe in dieser Beziehung die Mißgriffe der Italiener begangen, sehr häufig jedoch Eigenthümlichkeiten dargelegt, welche ihm von vielen Seiten den Vorwurf der Unnatur und des Raffinements zugezogen. In Bezug auf die Instrumentirungskunst ist Meyerbeer allgemein als Meister anerkannt, und seine Meisterschaft bewährt sich auch im Propheten; hinsichtlich der Behandlung der Singstimmen können Declamationsarten, wie z. B. und oder Erscheinungen wie z. B. bei diesem Componisten kaum noch auffallend genannt werden. Nicht minder kennt man aus Meyerbeer's frü-

heren Opern seine Art und Weise, jene größeren Arien, Duetten, Terzetten zu gestalten, welche man vorzugsweise durch den Ausdruck „dramatische" zu bezeichnen liebt; diese Art der Gestaltung eines Ganzen aus einer oft sehr zahlreichen Menge verschiedener zuweilen nur sehr kurzer musikalischer Sätzchen findet sich auch im Propheten wieder vor, und hat schon früher dem Componisten den Vorwurf der Zerrissenheit eingetragen. Was den Grad der Originalität der musikalischen Gedanken und überhaupt den Gehalt der Oper in dieser Beziehung anbelangt, so wird eine Revüe der einzelnen Nummern derselben ein Gesammturtheil am ersten ermöglichen.
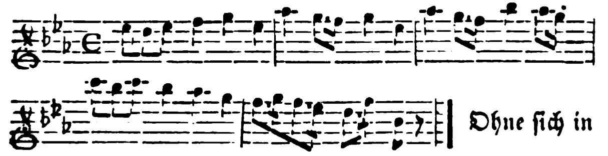
1ster Act. Nr. 1. Chor der Landleute, G-Dur $\frac{3}{8}$. Nach einer kurzen Selbstunterhaltung eines gemüthlichen Dorfbewohners durch höchsteigene Vorträge auf dem Dudelsacke und entsprechende Echos, die mitunter sogar in der Octave erklingen, beginnt der Chor, ein abgerundetes Musikstück von mäßigem Umfange im Pastoralstyle und mit dem unvermeidlichen gehaltenen $\frac{d}{g}$ in den Baßstimmen — sonst sehr gewöhnlich. Nr. 3. Große Scene: Predigt der Wiedertäufer, Ensemble und Chor. Eine der hervorstechenden Nummern der Oper nach Anlage, Erfindung und Wirkung; musikalisch bedeutend jedoch nur in ihrer ersten Hälfte C-Moll $\frac{6}{4}$. Nr. 4. Romanze für zwei Stimmen: Fides und Bertha, F-Dur $\frac{3}{8}$ — keine der gewöhnlichsten Nummern, doch auch ohne hervorstechende Züge, etwas salonmäßig.

2ter Act. Nr. 6. Bauerntanz (E-Dur) und Romanze des Johann (A-Moll) $\frac{3}{8}$ — kurz in den einzelnen Theilen und gewöhnlich. Nr. 7. Scene: Johann erzählt den Wiedertäufern seinen Traum — vorwaltend Declamation und Tonmalerei: in Bezug auf den Ausdruck charakteristisch, hinsichtlich der musikalischen Erfindung nicht eben hervorstechend. Der kurze Hauptsatz kehrt im 4ten Acte wieder und gelangt erst an diesem Orte zur vollen Bedeutung. Nr. 8. Romanze des Johann, B-Dur $\frac{9}{8}$ — ein Pastorale mit einer netten, aber ebenfalls unbedeutenden Melodie. Nr. 10. Arioso der Fides, Fis $\frac{3}{4}$. Eine gewisse Solidität zeichnet dieses Musikstück aus, das ohne Originalität in der Erfindung eine der besseren Nummern der Oper bildet. Nr. 11. Scene und Quartett: die drei Wiedertäufer und Johann — eine ziemlich umfängliche Schlußnummer, aus mancherlei Einzelnheiten zusammengesetzt, welche jedoch der großen Mehrzahl nach auf musikalische Bedeutung keinen Anspruch machen können.

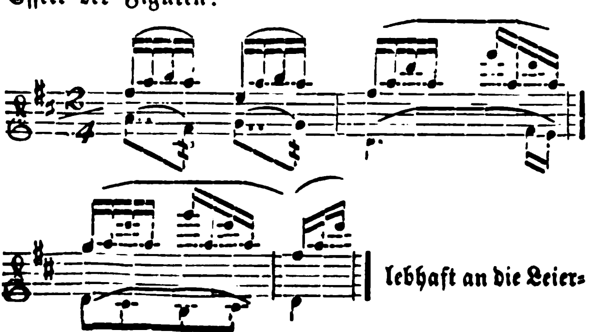
3ter Act. Nr. 14. Chor auf dem berüchtigten Eise, C-Dur $\frac{3}{4}$ — ein ziemlich abgerundetes Musikstück, in Folge eigenthümlicher Instrumentation von origineller Färbung. Nr. 15. Ballet: a) Redowa, b) Quadrille der Schlittschuhläufer. Die sämmtlichen Tänze sind in musikalischer Beziehung außerordentlich gewöhnlich, wenn auch anerkannt werden muß, daß der Componist in der Quadrille den Eindruck des Schlittschuhlaufens auf die Sinne des Menschen mit möglichster Treue musikalisch wiedergegeben hat. Daß die Redowatänzer ohne Schlittschuhe tanzten, das war wohl natürlich; daß sie jedoch auf dem nämlichen Eise, auf welchem die Schlittschuhläufer ihre Quadrille ausführten, nicht ausrutschten, das spricht für die immense Kunstfertigkeit jener Solotänzer. Daß übrigens diese ganze erste Scene des 3ten Actes nur um ihrer selbst willen vorhanden ist und in gar keiner Beziehung zur übrigen Handlung steht, das und noch manches Andere überrascht in der modernen Oper schon lange nicht mehr. Bei dem ungeheueren Beifalle, den die Quadrille bei einem Theile des Publikums fand und der sich beinahe bis zu einem Hervorrufe des Componisten verstiegen hätte, erinnerte sich der Schreiber dieser Zeilen lebhaft einer Erzählung Wieland's, in welcher der Gegenstand der Sünde zum Gegenstande der Strafe wird. Auch der gutmüthigste Beobachter dürfte sich des Gefühls einer gewissen Schadenfreude kaum erwehren können, wenn er sieht, wie ein Theil des Publikums die etwaigen Verdienste des Componisten über eine Kunstleistung gänzlich vergißt, welche in einer Reiterbude am passenden Orte sein würde, oder aber — — — doch genug! die Scene verwandelt sich! Nr. 16. Scene und Trio: die Wiedertäufer und Oberthal. Die einzelnen Theile dieser Nummer erheben sich nicht viel über das Gewöhnliche, in einem derselben kann man jedoch ersehen, wie auch das Feueranschlagen componibel ist. Nr. 17. Chor H $\frac{6}{8}$ — kurz und gewöhnlich, wieder auf dem nämlichen Eise, auf welchem schon die Redowatänzer nicht auszurutschen zu fürchten brauchten. Nr 19. Hymne des Johann mit Chor, A-Dur $\frac{4}{4}$. Ein Anflug von Volksthümlichkeit ist in unseren Tagen selbst einem Millionär recht zuträglich.

4ter Act. Nr. 20. Chor, E-Dur $\frac{2}{4}$, kurz und gewöhnlich. Nr. 21. Romanze der Fides, E $\frac{3}{4}$. Dieses Musikstück besitzt die nämlichen Eigenschaften, wie jenes Arioso der Fides in Fis (Nr. 10). Nr. 22. Duett: Fides und Bertha. Von den verschiedenen Sätzen dieses Duettes zeichnet sich der in E $\frac{2}{4}$ zu seinem Vortheile, der letzte in G $\frac{3}{4}$ sehr zu seinem Nachtheile, die übrigen aber zeichnen sich gar nicht aus. Nr. 23. Krönungsmarsch, Es-Dur — außerordentlich gewöhnlich. Da der Beurtheiler hier nun einmal auf dem musikalischen Boden steht, so will er einer wohl-

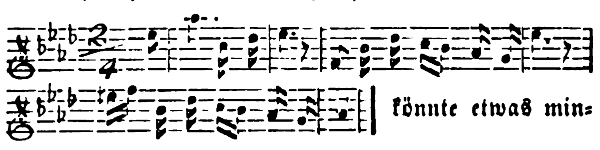
gefälligen Abwechselung zwischen der Gewöhnlichkeit und ihrem Gegentheile zu Liebe auch eine ungewöhnliche rhythmische Erscheinung in diesem Tonstücke nicht unerwähnt lassen, um so mehr, als sie in Wahrheit viel zu unbedeutend ist, um auf den musikalischen Werth des Propheten irgend einen Einfluß zu äußern. Der Marsch nämlich, der sich sonst — wie sich von selbst versteht — in der schönsten Symmetrie 4- und 2tactiger Rhythmen fortbewegt, beginnt mit folgendem Fünfer:



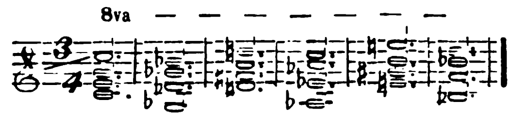
Ohne sich in eigene Untersuchungen über eine Erscheinung einzulassen, die wie jede andere Ungewöhnlichkeit bei Meyerbeer zuverlässig eine tiefe Bedeutung hat, glaubte der Beurtheiler den Nachahmern des alleinseligmachenden Operncomponisten das vorliegende rhythmische Räthsel mit der naheliegenden Aufforderung zur Lösung nicht vorenthalten zu dürfen. Nr. 24. Finale — das Hauptstück der ganzen Oper, spielt in der Kirche, und enthält in seiner ersten Hälfte den theatralischen Abklatsch eines guten Theiles des römisch-katholischen Gottesdienstes, und in seiner zweiten Hälfte eine große wirkungsvolle Scene, deren Angelpunkt Johann's, des gekrönten Propheten, Verleugnung seiner Mutter bildet. Statuirt man einmal Scenen, in welchen Prozessionen, Thronhimmel, Chorknaben, Weihrauchkessel, eine knieende Menge, Orgelspiel, Kirchenchorgesänge, alle diese Dinge in Wahrheit doch nur um ihrer selbst willen vorhanden sind, so muß man zugestehen, daß der Componist dieselben mit großem Geschicke angewendet hat, wie sich dies auch gar nicht anders erwarten ließ. Nur die Art der Behandlung der Orgel dürfte den Deutschen etwas kurios vorkommen. War augenscheinlich das hier benutzte Instrument nicht von der nöthigen Fülle, und erinnerte deshalb der Effect der Figuren:



lebhaft an die Leierkasten unserer Vogelwiese, so liegt doch auf der Hand, daß solche Orgelmusik selbst auf einem anderen Instrumente keine viel bessere Wirkung hervorbringen kann. Die Wahrnehmungen des Componisten in den Kirchen Frankreichs und Italiens oder die Resultate seiner kunstgeschichtlichen Forschungen können dem Umstande gegenüber nicht in Betracht kommen, daß es hier zuverlässig seine Absicht war, einen großartigen Eindruck hervorzubringen. Uebrigens ist es das oben angedeutete Thema, welches schon im Traume Johann's die Hauptrolle spielte, und hier nun, wo sich dieser Traum erfüllt, eine gesteigerte Anwendung von großer Wirkung erfährt. Nachdem die gottesdienstlichen Erscheinungen die Revüe passirt, beginnt die oben erwähnte Hauptscene. Die einzelnen Theile derselben sind auch in musikalischer Beziehung von größerer Bedeutung, als die übrigen der Oper, und nur die mehrfach vorkommende Hauptmelodie:



könnte etwas minder gewöhnlich sein. In diesem Finale werden Liebhaber harmonischer Curiositäten auf folgende Akkordverbindung aufmerksam gemacht:



5ter Act. Nr. 26. Recitativ und Arie der Fides, Nr. 27. Scene und Duett: Fides und Johann, Nr. 28. Scene und Terzett: Fides, Johann und Bertha, (im Kerker). Drei ziemlich umfangreiche Nummern von jener schon erwähnten dramatischen Art, in deren jeder viel musikalisch Gewöhnliches neben einigem Hervorstechenderen sich vorfindet, ohne daß jedoch eine einzelne derselben als Ganzes sich auszeichnete. Nr. 29. Finale: Ballet und Trinklied des Johann, beide Theile kurz, das Ballet sehr gewöhnlich, das Trinklied von wohlthuender Frische. Der Schlußeffect der Oper erinnert lebhaft an jene Gattung Theaterstücke, in welcher bengalische Flammen einen wesentlichen Bestandtheil bilden. Die Nummern 12 und 13, so wie zwei Tänze unter Nr. 15 bleiben hier gänzlich weg, die Nummern 2, 5, 9, 18 und 25 sind kurze Scenen von freier Gestaltung, d. h. aus Recitativen und kleinen musikalischen Sätzchen zusammengefügt. Diese Scenen, so wie sämmtliche Recitative, der ganze declamatorische Theil der Oper hat nur äußerst wenig hervorstechende Züge aufzuweisen.

Nach dieser Revüe kann das musikalische Gesammturtheil nicht anders als dahin lauten: daß das Bedeutende in ganz außerordentlichem Maaße von dem Gewöhnlichen überwogen wird — eine Erscheinung, welche ihre natürliche Erklärung zwar finden muß, die den Beurtheiler jedoch nicht wenig überraschte. Man mag von den Meyerbeer'schen Opern im Allgemeinen halten, was man will, so wird man dem Componisten im Hinblick auf seinen Robert ein bedeutendes musikalisches Vermögen und eine Originalität der Gedanken nach einer gewissen Seite hin niemals absprechen können. Die Frische und verhältnißmäßige Natürlichkeit in den Melodien dieser Oper weicht in den Hugenotten recht ersichtlich theils einer größeren Gesuchtheit, theils einer größeren Gewöhnlichkeit, während im Allgemeinen das declamatorische Element, neben ihm jedoch auch jene schon erwähnte musikalische Zerrissenheit auffallend hervortritt; noch aber entbehrt diese zweite große Oper — wenigstens theilweise — keineswegs einer gewissen Wärme in der musikalischen Wiedergabe und einiger Selbstständigkeit der Gedanken. Tritt nun aber an die Stelle der theils liebenswürdigen, theils interessanten Eigenschaften der früheren Musik Meyerbeer's hier im Propheten fast durchgängig eine Kälte, eine Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit, neben welcher selbst die berüchtigten Heroen unserer modernen Oper ihrer Heldenthaten sich nicht zu schämen brauchen, so kann diese Erscheinung ihre natürliche Erklärung nur in der eingetretenen musikalischen Impotenz des Componisten finden — um so mehr, als Meyerbeer nur für den Ruhm schreibt und seine großen Opern nach Jahrzehnten zählen. Wenn es wahr ist, was die böse Welt dem Componisten nachsagt, daß nämlich ein ungestümer Productionsdrang ihn zuweilen sogar zur Composition von politischen – natürlich anti-demokratischen — Zeitungsartikeln antreibt, so wird auf Grund der Wahrnehmungen in dem Propheten hin die Menschheit um den möglichen Verlust dieser Meyerbeer'schen Ideen kaum zu bedauern sein.

Unerwähnt darf nun auch nicht bleiben, daß Eines den Propheten vor den übrigen Opern Meyerbeer's in musikalischer Beziehung vortheilhaft auszeichnet: es ist die verhältnißmäßig große Anzahl kurzer in sich abgerundeter Musikstücke, theils für Chor, theils für Solostimmen — Folge der öfteren Benutzung der Romanzenform. Die Oper enthält nicht weniger als sieben Romanzen und liedartige Tonstücke, und nur eine einzige Arie, so wie auch nur ein einziges großes Finale. Diese Eigenschaft würde ihr die vorzugsweise Theilnahme der singenden Dilettantenwelt sicherlich zuwenden, wenn wie gesagt der musikalische Gehalt der einzelnen Nummern ein bedeutenderer wäre.

Schließlich nun noch, was die gestrige Vorstellung im Besonderen betrifft. Das Einstudiren der Oper hatte unter der persönlichen Leitung des Componisten und natürlich mit der größten Sorgfalt in jeder Beziehung stattgefunden; die Vorstellung war eine gelungene und dauerte 4¼ Stunde; die Hauptrollen befanden sich in den Händen der Frl. Michalesi (Fides), des Hrn. Tichatscheck (Johann), und der Frl. Schwarzbach (Bertha). Der Beifall des Publikums war niemals ein allgemeiner, und galt bald den Decorationen, bald den Schlittschuhläufern, bald den Cadenzen der Sänger, welche der Componist in weiser Vorsorge fast am Schlusse jeder Solonummer angebracht hatte; selbst die von der Theaterdirection aus der katholischen Kirche requirirten Chorknaben erhielten ihren Antheil am Beifall — dem Componisten galt derselbe wohl nur nach der Hauptscene des ersten Actes und nach dem vierten Finale. Gleichwohl wurden Componist und Hauptdarsteller fast nach jedem Acte gerufen; eine Bekränzung, die bei dem Erscheinen nach dem fünften Acte die letzteren mit dem ersteren vorzunehmen versuchten, lehnte derselbe in rühmenswerther Selbsterkenntniß ab. Auch wenn man die Art, wie das Publikum am Schlusse der Vorstellung sich benahm, nicht für maßgebend in Bezug auf den Erfolg der Oper anerkennt, so ist doch kaum anders zu berichten, als daß dieselbe nur einen succès d'estime hatte. Es gereicht dies dem Publikum in der Gesammtheit zur Ehre, und das Schicksal der Oper in der Zukunft wird dem wahrscheinlich entsprechen. Auf dem Heimwege vernahm der Schreiber dieser Zeilen unter verschiedenen Bemerkungen auch die, wie man sehr wohl daran gethan habe, daß man noch vor der Aufführung des Propheten dem Componisten den Verdienstorden zugestellt — — —

Einige Betrachtungen über den Propheten von einem minder beschränkten Standpunkte aus demnächst.

ut.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 12. Den 8. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet.

(Fortsetzung.)

Hierauf nun schreibt Beethoven seine 9te Symphonie. Freude will er auch hier nur geben, aber nicht auf jene untergeordnete Weise, als welche ihm eine Aneinanderreihung von vier Tonsätzen gleichen Hauptcharakters in den beiden vorangehenden Symphonien erscheinen mochte, sondern auf die schon früher erstrebte höhere, dramatische Art, nach welcher die freudelose Menschenbrust diese Freude erst suchen, dann in verschiedenen Stadien durchkosten und endlich die vollste Befriedigung in der höchsten Freude finden soll. Er schreibt daher einen ersten Satz, der in der Hauptsache als der vollkommene Ausdruck einer grenzenlosen Leere erscheint, in welcher nur hier und da auf kurze Zeit die gesuchte Freude durchblickt — und wählt für den Tonsatz solchen Inhalts die Form jenes großen und ernsten Satzes, wie sie nur ein Mal in der Sinfonie eroica vorhanden. Er schreibt ein Scherzo, das im unverkennbaren Ausdrucke jener lärmenden Freude vieler Menschen dennoch die Nichtbefriedigung des höhere Freude Suchenden hinlänglich erkennen läßt — und wählt hierzu nothwendig den Tanztypus. Er schreibt noch einmal ein Adagio im Ausdrucke jener himmlischen Freude, welche den Busen des Menschen in seinem Alleinsein mit Gott durchströmen mag, wechselnd mit einem Andante im Ausdrucke jener menschlich holden und sanften Freude, welche den edlen Gefühlen der Liebe und Freundschaft entspringt, wofür er den Tanzcharakter in der zartesten Färbung wählt. Er schreibt endlich ein Finale, mit dessen Tönen er schon das Gebiet der reinen Tonkunst verläßt und das der schildernden betritt. Dieser Aufschrei am Anfange des Satzes, dieses sprechende Recitativ der Contrabäße, welches in seiner Unterbrechung durch die kurzen Andeutungen des Hauptinhalts der vorangegangenen drei Tonsätze diese gleichsam als ungenügend verwirft, gehen schon über die Grenzen der absoluten Musik hinaus. Doch auch der Versuch mit einer solchen Gattung Instrumentalmusik erscheint als ein nur vorübergehender, und noch einmal, das letzte Mal, nimmt der Componist die reine Tonkunst auf in jenen wunderbaren Instrumentalvariationen des Hauptthemas im Ausdrucke einer feierlichen Freude, welche, sich nach und nach entwickelnd, endlich auf ihrem Höhepunkt angelangt, ihm noch immer nicht genügt haben muß, denn wieder wird die Klarheit des Ausdrucks getrübt, wieder ertönt der Aufschrei der Nichtbefriedigung, alles Vorangegangene verwerfend, und endlich greift der Componist nach dem Worte, nach dem sicheren Ausdrucke der Allen verständlichen Sprache, um durch sie Das zu bezeichnen, was ihm als höchste Freude erscheint: die Freude allgemeiner Menschenliebe.

Nachdem auf solche Weise Beethoven die Instrumentalmusik in ihrer Selbstständigkeit aufgiebt, als eine Separatkunst, deren Ausdruck allerdings nicht mit

Unrecht als unendlich, unentschieden bezeichnet werden mag — wenigstens im Hinblick auf Das, was uns bisher zumeist in ihr geboten worden ist, und dies eben nur in Folge dessen, daß sie zu selten die beiden Grundstimmungen in ihrer Reinheit aufsuchte, daß sie mehr ausdrücken wollte als sie vermochte —: dient ihm bei der nunmehrigen Vereinigung von Wort und Ton die Tonkunst zu einer Erhöhung des Ausdrucks, welche eine Totalwirkung ermöglicht, die jedenfalls eine bedeutendere genannt werden muß, als die Separatwirkung, welche Poesie und Musik in ihren einzelnen Erscheinungen hervorzubringen im Stande sind. Nicht nur, daß bei solcher Vereinigung die Musik von allen ihren Eigenthümlichkeiten nur diejenige einbüßt, welche wir ja grundsätzlich — wenigstens als ihren Hauptcharakter — verbannt wissen wollen, ihre liebenswürdige Unbestimmtheit nämlich: es wird im Gegentheil ihr Spielraum ein viel weiterer, wofür man die schlagendsten Beweise in der Behandlung der Schiller'schen Hymne seiten Beethoven's finden kann. Daraus erhellt auch, daß nach dieser Seite hin kein Rückschritt, sondern ein mächtiger Fortschritt liegt. Beethoven kommt in folgerichtigem Vorwärtsschreiten hier bei jener Vereingung von Poesie und Musik an, welcher nur noch die lebendige Menschendarstellung mit ihren Consequenzen — der Beihülfe der Separatkünste — mangelt, um als Drama die größte und allgemeinste aller nur denkbaren Wirkungen zu erzielen und wenn er auf diese Weise allerdings leugnet, daß die Tonkunst allein dies vermag, so leugnet er damit doch keineswegs die selbstständige Instrumentalmusik: denn was diese vermag, hat er hinreichend gezeigt in der 7ten und 8ten Symphonie.

Ganz überflüssig wird vorläufig die Erklärung wohl kaum sein, daß nicht angenommen werden darf, die hier angestellten und zum Theil ihm untergeschobenen Betrachtungen habe Beethoven selbst angestellt, sondern daß diese Betrachtungen nur die des Forschers sind, welcher Beethoven's Leben und seine Werke, neben diesen auch noch diejenigen Werke der Nachkommenden vollständig überblickt, die in den Beethoven'schen ihre Anknüpfungspunkte finden; daß ferner dieser Forscher auf dem heutigen Standpunkte steht, von dem aus vom Componisten das vollständige Bewußtsein über das Was und das Wie, so wie vom Zuhörer das Bewußtwerden des Was verlangt wird, von dem aus endlich auch die Tonkunst — eine der eindrucksfähigsten der Separatkünste — als ein Gemeingut der ganzen Menschheit gilt.

Ende des ersten Artikels.

Leipziger Musikleben.

Benefiz-Concert von Frl. Henriette Nissen im Saale des Gewandhauses, am 31sten Januar.

Die glückliche Disposition der Benefiziantin und das, was sie uns gab, machte den Abend zu einem genußreichen. In der That, wir haben nie Frl. Nissen so gut singen hören, als gerade diesmal; die früher gerügten Mängel traten mehr in den Hintergrund, und auch die künstlerische Freiheit im Vortrage kam zu einer höchst erfreulichen Geltung. Der reiche Beifall, mit dem sie, namentlich bei der Arie aus Ernani von Verdi, überschüttet wurde, war demnach ein wohlverdienter. Ihre übrigen Vorträge bestanden aus einer Arie aus Händel's Judas Maccabäus, einer Romanze aus dem Propheten, und zum Schlusse des Concerts aus Liedern am Pianoforte. — Außer den schön executirten Ouvertüren: „die Hebriden" von Mendelssohn und Preciosa von Weber, gaben die Vorträge des Hrn. Concertmstr. David und des Hrn. Drouet dem Concerte noch mehr Relief. Ersterer spielte in bekannter meisterhafter Weise sein Andante und Scherzo, und Letzterer das F-Moll Concertstück von Weber. Hr. Drouet hat den Beifall, der ihm für seine Leistung gezollt wurde, verdient, wenn diese auch keine durch und durch vorzügliche war. Die Vorzüge seiner Technik sind nicht in Abrede zu stellen, obwohl ihm mitunter Einiges mißlang; aber mit Vortrag und Auffassung überhaupt können wir uns nicht ganz einverstanden erklären. Es fehlte mit einem Worte das geniale Feuer; eine gewisse Zahmheit machte sich im Spiele bemerkbar, und man wird zugeben, daß diese dem Charakter des Stückes durchaus widerspricht. Das Publikum war an diesem Abend sehr freigebig mit seinem Beifall, hin und wieder etwas zu freigebig. E. Bernsdorf.

Kleine Zeitung.

Hamburg. Meyerbeer's Prophet ist hier nun einigemal über die Bretter gegangen. Bei allen Verständigen, Unparteiischen mag sich etwa folgendes Urtheil festgestellt haben. Die Oper hat einen ergreifenden Hauptmoment, die Verläugnung der Mutter des Propheten von Seite des letzteren. Außerdem enthält aber die Musik so viel Veraltetes, Abgeschmacktes, wahrhaft Unwürdiges, daß all der gebotene scenische Aufwand nicht im Stande sein kann, die Oper auf längere Zeit zu halten. Selbst jene anfangs ergreifende Verläug-

nungsscene endigt in so lächerlicher, allem gesunden Gefühl Hohn sprechender Weise, daß man sich unwillig abwenden muß. Neue, frische musikalische Motive fehlen gänzlich; die wenigen hier und da auftauchenden sind Reminiscenzen. Dazu eine so gesuchte, peinliche Instrumentirung, eine so veraltete Art, die Gesangstimmen zu behandeln, daß Donizetti, Verdi und ähnliche als Muster des Geschmackes dagegen aufgestellt werden könnten. Und das ist der Meister, den man neben Mozart und Beethoven zu stellen wagt! Man liest in öffentlichen Blättern, daß nach der ersten Vorstellung derselben Oper in einer deutschen Residenz die zwei Herren Concertmeister der Kapelle sich zu dem Componisten begaben, und ihm einen Lorbeerkranz überreicht haben. Wir müssen gegen solchen Unfug protestiren, — wir protestiren im Namen des guten Geschmacks, im Namen aller wahrhaften Künstler. Der Componist ist jener falsche Prophet selbst, den er schilderte; gelang es ihm auch eine Weile lang, die Masse zu bethören, krachend stürzt zuletzt das hohle Gebäude über dem Mann zusammen. —

Hamburg. (Von einem anderen Correspondenten.) Der Prophet von Meyerbeer hat hier am 23sten Jan. seine Geburt gefeiert (Johann von Leyden wurde bekanntlich am 23. Jan. 1536 hingerichtet.) Unsere Direction hatte alle mögliche Kraft zur prachtvollen Ausstattung verwendet, die wohl auf zehntausend Mark kosten mag und so das Publikum stark hingezogen. Der Beifall war groß, gilt aber zunächst mehr dem Aeussern.

Leipzig, den 31sten Januar. Gestern fand die jährliche Aufführung des Universitäts-Sängervereins im Hôtel de Pologne statt. Schon bei Gelegenheit der vorjährigen Aufführung wurde der ausgezeichneten Leistungen des Vereins unter seinem Dirigenten Hrn. Organist Langer rühmlichst gedacht. Die Ausführung ist oft eine so gelungene, daß sie eine virtuosenmäßige Höhe erreicht. Zudem zeichnen sich diese Concerte immer durch eine treffliche Wahl der Compositionen aus; sie bieten neben dem vorzüglichen Alten das Neueste und Beste. So hörten wir dieß Mal einige „Ritornelle" von Schumann und „Rheinweinlied" ein nachgelassenes Werk von Mendelssohn. Die „Kapelle" von C. Kreutzer wurde zur Erinnerung an den Componisten, welcher Ehrenmitglied des Vereins war, aufgeführt; eben so feierte man das Gedächtniß eines verstorbenen Mitgliedes, des Dichters Julius Otto durch Aufführung eins von ihm gedichteten von Otto sen. componirten Werkes: „das treue deutsche Herz." Das auch der Scherz und die leichtere Unterhaltung beachtet werden muß, liegt in der Einrichtung dieser Aufführungen, welche vor einem großen Kreise junger tanzlustiger Damen stattfinden. So hörten wir „Bummellied" von J. Otto und den „Steckbrief" von Kücken. Wir bestreiten dieser Gattung nicht ihre Berechtigung, wenn die Werke mit so viel heiterer Laune, wie diese gemacht sind.

B.

Leipziger Tonkünstler-Verein. Musikalische Unterhaltung am 14ten Januar. Der Abend wurde vom Hrn. Organist C. F. Becker mit Tänzen aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert, von Genanntem für's Pianoforte eingerichtet, eröffnet. Außer dem interessanten Vergleich mit dem Standpunkte der heutigen Tanzmusik, boten die Tänze auch an sich mancherlei Schönes und Gemüthliches. — Die HH. Dentler und Müller brachten die „Phantasiestücke" für Pianoforte und Clarinette von Rob. Schumann zu Gehör. — Ein Quartett für Streichinstrumente von Klitzsch (Mscpt.), welches schon bei einer früheren Aufführung im kleineren Kreise vielen Beifall fand, ausgeführt von HH. Meyer, Wilschau, Rübner und Reimers hat uns in manchen Einzelheiten recht wohl gefallen; das Ganze bietet aber unsrer Ansicht nach in den einzelnen Sätzen kein geschlossenes Ganzes, sondern es ringen verschiedenartige Elemente mit einander, die aber zu keiner Einheit kommen, weil sie durch die Idee nicht genug zusammengehalten und vermittelt werden und gleichsam mehr neben einander, als durch einander da sind. Es wollte uns vorkommen als bewege sich der Verfasser am liebsten im Gebiete des Schwärmerischen und Träumerischen; wo er nun aus diesem Elementen heraus will, da erscheint denn zu wenig Verschmelzung und natürliches Ineinander-Uebergehen. Die Gedanken zeigen übrigens, daß der Componist auf der Höhe des modernen Kunstbewußtseins steht, und wir müssen aus diesem Grunde schon das Werk ein respectables nennen. — Vier schottische Lieder von Beethoven von Frl. Emilie Kietz gesungen, verfehlten ihre Wirkung nicht. Hr. Epstein, im Verein mit den Hrn. Wilschau und Reimers, spielte zum Schluß ein Trio von Moscheles (Op. 84. E-Moll).

E. B.

Dessau. (Forts. und Schluß des Berichts über 1849.) — C. Oper. In den Monaten Januar, Februar, März (unter Direction von M. Greiner) und in den Monaten November und December fanden folgende Opernvorstellungen Statt: Prinz Eugen von Schmidt (5 Mal), Nachtlager von Kreutzer (3 Mal), Don Juan (3 Mal), Jessonda (3 Mal), Weiße Dame (2 M.), Undine (2 M.), Martha (2 M.). Folgende Opern einmal: Iphygenie von Gluck, Stradella, Fidelio, Freischütz, Rosamunde von F. Lux; außerdem: Preciosa, Beethoven's Musik zu Egmont, Alpenkönig, Weltumsegler, Pumpernickel, Lampaci. (Orchesterbesetzung: 8 Viol. I, 8 Viol. II, 6 Viole, 5 Violonc., 5 Bässe, und sämmtl. Blasinstrumente. Herzogl. Theaterchor 34.)

D. Größere Aufführungen mit der Singakademie: 1) Am Charfreitage in der Schloßkirche: der 2te und 3te Theil von Händel's Messias, mit Weglassung einiger Nummern. 2) Den 11ten September im Theater: Gideon, Oratorium von A. Brüggemann und F. Schneider.

In den 39 Hauptversammlungen der Singacademie wurden gesungen und eingeübt Astorga Stabat mater; Beethoven 9te Symph.; S. Bach Choräle Motette; Caldara: Cantate; Regina; Cherubini: Pater noster, Tantum ergo; Eccard: Choral; Fesca: Weihnachtsgesänge; Händel: Judas Maccabäus, Messias, Josua, Salomo; Hammerschmidt: Motetten;

J. Haydn: Messen Nr. 3, 4, 5; Motette: Du bist's dem Ruhm rc.; Jomelli: Requiem; Mendelssohn: Paulus, Elias, Lobgesang; Mozart: große Messe in C; Misericordias! Litanei; Neukomm: Gesänge für Sopran- und Altstimme: F. Schneider: Verlorne Paradies; Gideon, Christus der Meister, 24ster Psalm, 84ster Psalm, Zwei Ave Maria, Religiöse Gesänge; E. Thiele: 130ster Psalm.

In den 73 Orchesterübungsproben der Kapelle kamen zur Ausführung: (Nach alphabetischer Folge der Componisten angeführt, mit Beimerken wie viel Werke desselben Componisten, wo aber auch Wiederholungen neuer Werke, welche Behufs des Einstudirens in verschiedenen Proben vorkamen mitgezählt sind.) Ouvertüren: A. André, J. S. Bach (2 Fugen aus dem wohltemp. Klavier arrang.); Beethoven (7), Chelard; Cherubini (7), Cramer, C. Eberwein, Feeka (2), J. Flügel, Fränzl, M. Ganz, Gluck, Händel, Kalliwoda (5), L. Kindscher, A. Lindner, Lindpaintner, Lux, Mehul, Mendelssohn (6), Meyer, Mozart (2), Müller, Reißiger, J. Rietz, W. Schneider (2), F. Schneider (4), Th. Schneider (2), Spohr (2), Spontini, Stein, Stunz, Vogel. Symphonien. Beethoven (11), Felicien David, A. Ebert, N. Gade (4) Haydn (17), Kalliwoda (3), Kittl, V. Klauß, Lachner (2), Lux, Mendelssohn (2), Mozart (8), Onslow, F. Ries (2), A: Romberg (3), F. Schneider (5), F. Schubert, R. Schumann (4), Spohr (4), Instrumental-Solovorträge. a) Bei der Violine: Allihn, Appel, Bartels I u. II. Jehser, Forth, Kelsch, Lindau, Lorenz III u. V, Rusch, Steinbrecher, Stortz. b) Violoncell: Drechsler, Körber, Th. Schneider. c) Flöte: Gierth, Kleinstüber I, Kreuzberg, Müller IV. d) Oboe: Kleinstüber II, Lorenz IV u. VI. e) Clarinette: Amelany, Grützmacher, Lehmann, Lorenz II. f) Fagott: Brauer, Volkmann, Wieland. g) Horn: Fuchs I. u. II., Körting, Schubert. h) Trompete: Trefflorn. Die Orchesterbesetzung bei diesen Proben ist wie bei den Concerten. vide B.

Seit einigen Jahren besteht unter Direction des Musiklehrer Rösler ein Opern-Singverein, welcher wöchentlich eine Versammlung hält und gegenwärtig aus 33 Mitgliedern (12 Sopr., 7 Alt., 5 Ten, 9 Bäss.) besteht. Seine Tendenz wird aus dem Repertoir des vorigen Jahres zu erkennen sein. Es kamen im Jahre 1849 folgende Opern zur Aufführung (mit Begleitung des Pianoforte): Schweizerfamilie, Oberon v. Weber, Iphigenie in Tauris, Johann v. Paris, Euryanthe, Zauberflöte, Fidelio, Weiße Dame, Armide v. Gluck, Außerdem wurden aus folgenden Opern einzelne Nummern gesungen: Kreuzfahrer v. Spohr, Alceste und Iphigenie in Aulis v. Gluck, Stumme von Portici, Wasserträger und Lodoiska v. Cherubini, Don Juan, Figaro, Prophet v. Meyerbeer, Preciosa.

Der hiesige Männergesangverein, welcher seit etwa sechs Jahren unter Direction des Organist und Schullehrers Aug. Seelmann besteht, in dem der Kunst und friedlichen Unterhaltung wenig günstigen Jahre 1848 aber bis auf 36 Mitglieder herabgekommen war, wuchs im verflossenen Jahre wieder zu seiner früheren Stärke und zählt jetzt 64 Mitglieder, und zwar im Tenor I 18, im Tenor II 18, im Baß I 16, im Baß II 12. Mit dem Besuche der wöchentlichen Versammlungen wollte es jedoch noch nicht recht wieder gehen. Die Anschaffung eines Claviers auf Actien erweckte jedoch neue Theilnahme, so daß es dem Vereine sogar möglich ward, auch in diesem Jahre wieder ein öffentliches Concert ziemlich befriedigend auszuführen. Aber das Einstudiren der „Wüste" von David behufs einer größeren Aufführung durch alle Männergesangvereine Anhalts (deren Leitung der Kapellmstr. Schneider übernommen haben würde) mußte wegen immer wiederkehrender Lauheit eingestellt werden, und man mußte sich mit den früher eingeübten gewöhnlichen Liedertafelgesängen begnügen.

Die Liedertafel, seit 1821 unter Direction des Kapellmstr. Schneider bestehend, ist durch einen sich ihr anschließenden, seit einigen Jahren gebildeten Singverein verstärkt und neu belebt worden.

Magdeburg, den 29sten Januar. In der heute stattgefundenen öffentlichen Vorlesung der „Athene", einer hiesigen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, hielt Musikdir. Ritter einen Vortrag über „Sebastian Bach und unsere Zeit", dem sich die Ausführung mehrerer seiner Claviercompositionen anschloß. Das zahlreich anwesende Publikum schenkte dieser Vorbereitung auf die von mehreren hiesigen Künstlern projectirte Todtenfeier Bach's ermunternde Aufmerksamkeit und Theilnahme.

Vermischtes.

Leipzig. Hr. Eduard Bayer, Guitarrist aus Augsburg, ist hier angekommen, und wird im nächsten Euterpeconcert spielen. Er leistet sehr Vorzügliches, und hat seinem Instrument durch die Anwendung eines Pedals und eines Resonanzbodens, auf den dasselbe gestellt wird, eine weit größere Vollkommenheit zu geben gewußt.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 13. Den 12. Februar 1850.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 79. Liederalbum für die Jugend. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis 3 Thlr.

Fast könnte ich mich versucht fühlen, polemische Seitengänge einzuschlagen bei Besprechung des vorliegenden Liederalbums unseres Meisters, nachdem in neuester Zeit von gewissen, wenn auch sehr dunklen, Seiten her die schiefsten und alles kritischen Blickes baaren Urtheile über dessen Schöpferkraft sich bemerkbar machen zu wollen schienen. Doch es unterbleibe für jetzt, in Anbetracht, daß es eine Sünde gegen den heiligen Geist der Tonkunst sei, die Besprechung eines so kindlich reinen Werkes durch Polemik zu trüben und die Freude über die Schönheiten desselben durch Beseitigung bissiger Gegenbemerkungen zu stören. Wir wollen vielmehr, so weit die Kraft ausreicht, uns in dasselbe vertiefen und die Bilder an unserer Seele vorüberziehen lassen, die der Meister aus einer Welt hervorzaubert, in die wir uns mit schmerzlichem Wonnegefühl zurückversetzen.

Das Gebiet, welches Rob. Schumann in seinem Album betritt, ist zwar schon mannichfach von anderen Componisten betreten worden, und der kritischen Vergleichung halber hab' ich Manches aus der alten und neuen Zeit aus meinem Vorrathe hervorgeholt, doch wollte es mich bedünken, als habe noch Keiner die kindliche Welt so kindlich wahr, so kindlich seelenvoll erfaßt und dargestellt, als es eben in diesen Jugendliedern geschehen ist. Ist doch Keiner von Allen gerade so dazu genaturet als Schumann, in dessen Wesen die Begabung für solche Auffassung tief begründet liegt. Mir ist es oft, als ob ich mitten aus seinen größten Tonschöpfungen heraus diesen Zug läse, das lachende oder weinende Kindgesicht erblickte. So erinnere ich an eine Posaunenstelle in der zweiten Symphonie im vierten Satze, wodurch eine kindlich-fromme Erinnerung angedeutet scheint.

Was nun zunächst im Allgemeinen den Inhalt dieses Albums anlangt, so sei vorerst der Auswahl der Gedichte gedacht, die, aus den besten unserer Dichter entnommen, am schönsten und treffendsten, dem jugendlichen Alter das bieten, was die zarte Seele zu gewinnen, zu fesseln und zu veredeln vermag. Ueberall begegnen wir nur Edlem, wahrhaft Poetischem, was dem zarten Sinne sich liebend anschmiegt und schöne Keime zur weiteren, höheren Entfaltung in denselben zu pflanzen vermag. Ein ferneres Moment ist die Anordnung der Stücke. Dieselbe beginnt mit dem Leichten und Einfachen und geht in allmählicher Steigerung zu dem Schwierigeren über. Diese Steigerung bezieht sich jedoch nicht etwa blos auf das Aeußerliche, Technische, sondern betrifft hauptsächlich den Inhalt. Der Tondichter, einmal besonders befähigt, die feinen Fäden des jugendlichen Gemüthslebens sinnig zu erfassen, und zu schönen Bildern zu verweben, verfolgt die verschiedenen Phasen jugendlicher Entwicklung bis an jene Pforte, wo ein höheres, bewegteres Seelenleben aus langer Dämmerung zu erwachen beginnt. Daher schließt das Ganze ahnungsvoll

„Mignon", — ein schöner, tiefsinniger Gedanke, wie er eben nur aus einer wahrhaften Dichterseele entspringen kann. Die Gefühle der Jungfrau erwachen zu einem erregteren Leben; die Schranke jugendlicher Einfalt und stiller Selbstgenügsamkeit wird plötzlich durchbrochen; der Blick ahnt eine weite Ferne, die Fittige der Gedanken regen sich mit starkem Schlage und obwohl noch unbewußt, strebt die Seele jenen Gefilden zu, wo die Sehnsucht sich in schöne, bunte, romantische Träumereien verliert.

Es kann nicht der Zweck dieser Besprechung sein, bei dem reichen und ziemlich umfangreichen Inhalte, jedes Einzelne vor die Seele zu führen; es mögen daher nur die Hauptmomente im matten Abriß angedeutet und mit möglichster Vermeidung subjektiven Wohlgefallens darauf hingewiesen werden, wie der Componist bei der Ausführung seines Vorwurfes verfahren ist. Hat uns die Erfahrung öfters gelehrt, wie andere Componisten, welche Derartiges der Jugend darboten, in nutzlosen Spielereien und Malereien sich ergingen, ohne wesenhaften Kern: so fällt in diesem Album das Schlaglicht besonders auf die Hauptsache, auf das, was in die Seele dringt und dasselbe erfüllen soll — die Melodie, und zwar ist es wiederum die Wahrheit, die Frische derselben, die dem jedesmaligen Standpunkte angemessene Faßlichkeit, ohne doch einer höheren, künstlerischen Auffassung dabei Eintrag zu thun. Es gibt leider noch eine ziemliche Anzahl von Leuten, die da meinen, wenn von Melodie und zwar von populärer und schöner, die Rede ist, man fände diese nur bei Mozart, dieser verstände allein zum Herzen zu reden. Entsetzlich schmachvoll ist es, für den Musiker wenigstens, solchen Ansichten nachbeterisch noch ferner weit Raum zu geben. Man studire nur ohne Vorurtheil das, was auch in neuerer Zeit an gediegenem Golde, wenn auch in mäßiger Quantität, zu Tage gefördert worden ist, aus den Tiefsten manch' gottbegeisterter Sängerbrust! Allein eben dieß ist der Punkt, um den es sich handelt. Es giebt noch so viel verzopfte und verballhornisirte Köpfe, die aus bloßem Zelotismus das Neuere, wenn auch nicht figürlich mit Füßen treten, doch in hoffärtiger Bornirtheit so geringschätzend betrachten, daß sie allerhöchstens die „fleißige Arbeit" daran lobenswerth finden. Doch weg mit diesem trüben Bilde! Ohne daß ich's wollte, habe ich mich in die Polemik verfahren. Erquicken wir uns lieber an den sechs ersten „Kinderliedern" von H. v. Fallersleben, die ich, beiläufig gesagt, mit Freuden für alle seine verbissenen, politischen und unpolitischen Lieder in den Tausch nehme. Diese Liedchen sind so finnvoll, so ächt kindlich und mit so lieblicher Musik wiedergegeben, daß ich den sehen möchte, dem nicht Herz und Sinne dabei aufgingen. Man höre nur, wie der Componist bald in heiterem Scherze, bald andachtsvoll und sinnend das unbefangene Kinderherz sich aussprechen läßt: In wem solche Musik lebet und webet, dessen Schöpferkraft darf uns noch zu manch' schöner Hoffnung berechtigen. Es ist schon früher einmal in diesen Blättern von mir erwähnt worden, daß die Schumann'sche Lyrik sich oft Naturbildern zuwendet und diesen musikalische Bedeutung abzugewinnen weiß. Es liegt ganz in unsers Meisters Wesen, sich innig mit der Natur zu verschmelzen, sich mit ganzer Seele ihr hinzugeben, mit ihr zu sprechen. Daher die Frische, das Naturwüchsige in seiner Musik, das bisweilen nur formell, wegen gewisser Eigenthümlichkeiten Manchen abschreckt. Oft ist es, als ob er absichtlich eigensinnig uns einem dornenvollen Pfad führe, um uns eine desto schönere Ueberraschung zu bereiten. Auch in diesem Album tritt diese Naturseite, um mich so auszudrücken, sehr specifisch hervor, und es gehören diejenigen Lieder, deren Lyrik darauf basirt ist, zu den schönsten der Sammlung. Darunter rechne ich insbesondere: den „Abendstern", „Frühlingsgruß", „Mailied", (fliegendes Blatt, wahrscheinlich vom Componisten selbst gedichtet, so wie die beiden andern: „die Schwalben" und „Kinderwacht", da sie seinem Wesen so entsprechend sind) „Hinaus in's Freie", „Marien Würmchen", „Frühlingslied", „Frühlings Ankunft". Vor allen Dingen sind es zwei, in denen diese Lyrik am stärksten sich ausspricht, die den seelenvollsten und wärmsten Ausdruck haben: „Er ist's" von Mörike und „Schneeglöckchen" von Rückert. Man kann wohl sagen, hier ist der Componist ganz Natur, das Gefühl quillt so frühlingsselig, so überglücklich aus der Brust hervor, daß ich diese beiden Lieder trotz des kleinen Rahmens, in dem sie eingefaßt sind, zu dem Schönsten zähle, was Schumann in dieser Gattung geschrieben. Und dazu noch der zarte Weihe-Hauch, der darüber ruht, das Feine und sinnig Malende in dem „Schneeglöckchen", das Unruhige, Drängende im ersteren „Er ist's"! Beide Lieder übrigens ragen in eine Zeit herein, die die Grenze kindlicher Auffassung überschreitet; es macht sich in ihnen schon ein bewegteres Leben bemerkbar, das Seelische spielt schon mehr herüber, sie lassen hinter der reinen Freude an der Natur ein träumerisches Gedankenleben durchblicken, jedoch nur aus weiter, nebelhafter Ferne.

Wenden wir uns zu einer andern kleinen Gruppe. Es sind dieß die zwei „Zigeunerliedchen" von Em. Geibel. Das überraschend Eigenthümliche springt sofort in die Augen, und hat man gehört, wie hier ein Zigeunerbub singt, so wendet man sich gern ab von den bombastisch-sentimentalen Phrasen, die bei einigen Componisten an die Stelle schlagender Charakteristik treten. Beide Lieder sind in Moll; wie

denn bekannt ist, daß die spanischen Volkslieder meist in Moll sich bewegen und einen eigenthümlichen Rhythmus mit überraschenden Absätzen haben. Das kräftige, ächt knabenhafte Element erhält seinen entsprechenden Ausdruck in „des Knaben Berglied" von Uhland, und „des Buben Schützenlied" aus W. Tell von Schiller. Auch das fromme Hingeben an Gott, die religiöse Richtung wird in einigen vertreten, so im „Weihnachtlied" von Andersen, was mit einem schwungvollen Halleluja-Chor schließt, in der „Wandelnden Glocke" von Göthe, worin der epische Ton charakteristischen Ausdruck findet, in der „Kinderwacht" in seinen wenigen Takten voll der innigsten Frömmigkeit, und im „Sonntag" von Fallersleben, in welchem die gottergebene Freude am Dasein, die schöne Sonntagsstimmung geschildert ist. Von zweistimmigen befinden sich vier darin, „Mailied" „das Glück" von Fr. Hebbel, „Frühlingslied" von Fallersleben" „die Schwalben" und ein dreistimmiges „Spinnelied", letzteres, (ein altes Lied) sehr treffend behandelt, in der Begleitung sowohl als in der volksthümlichen Aussprache der Singstimmen. Mehr durch charakteristische Färbung und malerische Darstellung zeichnen sich aus „Käuzlein", aus des Knaben Wunderhorn, „der Sandmann" von Kletke mit seiner trippelnden Begleitung und „des Sennen Abschied" aus W. Tell von Schiller. Es ließe sich noch Manches hierbei bemerken; auch ist vielleicht das eine oder andere übergangen; doch der Raum dieser Zeilen gebietet Mäßigung. Es mögen daher zum Schluß nur noch ein paar Worte über „Mignon" dem letzten Liede, eine Stelle finden. Ueber seine bedeutungsvolle Stellung ist schon oben gesprochen worden; es sei hier nur noch gesagt, daß der Componist demselben eine neue Seite abzugewinnen gewußt habe. Wie viele Compositionen zählt nicht dieses Gedicht, und doch, hat Schumann allein ihm das abgelauscht, was tiefer verborgen liegt. Ich meine nicht jene Sehnsucht, die auch anderwärts entsprechenden Ausdruck gefunden, sondern den mystischen Schleier, der über dem Ganzen ruht. Der Drang, der sich durch dasselbe hindurchzieht, ist noch dunkel und unbestimmt, das höher pulsirende Seelenleben der Mignon beginnt zu erwachen und greift nach einem Ausdrucke, ohne denselben jedoch zu finden, weil die Gefühle noch im Zustande der Aufdämmerung sich befinden. Und dieß hat Schumann in seiner Mignon treffend musikalisch dargestellt, jenes Drängen nach der nebelvollen Ferne, hinter welcher sie Befriedigung ihres Dranges zu finden glaubt, jenes schmerzlich, wonnevolle Sehnen nach einer Aussprache dieses Dranges. Daher in diesem Liede das Winden durch die Dissonanzen, deren eine der andern folgt, daher die träumerische, sich verschlungene Einleitung nebst dem jedesmaligen Schlußritornell. In diesem Sinne ist in gleichen auch die „Mignon" im Pianoforte-Album zu verstehen, ein Stück, das getragen von dem zartesten Hauche der Poesie, die ich zu den vortrefflichsten Nummern desselben rechne. Besonders anerkennende Erwähnung verdient auch das sinnvolle und mit feiner Künstlerhand ausgeführte Titelblatt von L. Richter. Es bildet ein schönes Entrée zu dem Ganzen und gewährt uns mit seinen anmuthigen Gruppen und Arabesken die Aussicht auf einen schönen, dem Entrée entsprechenden Genuß. — Auch die Verlagshandlung hat das Werk mit gewohnter Eleganz und geschmackvoller Verzierung ausgestattet.

Em. Klitzsch.

(Schluß folgt.)

Für Pianoforte und Clarinette.

Rob. Schumann, Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette (ad libitum Violine oder Violoncell). — Cassel, Luckhardt. Pr. 1⅓ Thlr.

Ein schwärmerisches Aufgeregtsein, bald von melancholischem Hauche angeweht, bald zu jubelnden Freudenklängen sich steigernd — das ist wohl der Charakter vorliegender Phantasiestücke. Es sind deren drei, die zwar in sich abschließen, die aber der Verfasser durch ein attacca in nähere Verbindung gebracht wissen will. Dieses, so wie Manches im Ausbau der einzelnen Sätze, z. B. die vorherrschende Triolenbewegung und die Gleichheit der Ton- und Tactart in allen drei Stücken (sämmtlich in A-Dur 4/4 Tact), consolidirt sie zu einem Ganzen von einer Gleichmäßigkeit der Stimmung, der eine Intention zu Grunde liegt, wie es scheint. Daß diese Uniformität nicht in Monotonie ausartet, versteht sich wohl bei einem Componisten wie Schumann von selbst. Es will uns fast scheinen, als habe er die einmal angeregte Stimmung so recht ausbeuten wollen, als habe er allen nur möglichen psychologischen Momenten innerhalb derselben nachgespürt — und das ist ihm wohlgelungen. Die Mannichfaltigkeit so wie die Freiheit der Ideen ist um so bewundernswerther, als sie sich, wie oben angedeutet, gewissermaßen in einer selbstgesteckten Umgrenzung bewegen. Dazu kommt nun noch die prächtige Art und Weise, wie sich Pianoforte und Clarinette im Aussprechen der Gedanken theilen, wie sie sich einander ergänzen, wie Keines des Anderen absoluter Herr oder Diener wird, und man wird finden, daß Schumann wieder ein Werk geschaffen hat, das sich nicht unwürdig dem vielen Schönen anreiht, das die Kunst ihm verdankt. Hinzufügen wol-

len wir nun noch schließlich, daß die Ausführenden auf bedeutender Stufe der musikalischen Bildung in jeder Beziehung stehen müssen, um dem Werke gerecht zu werden.

E. Bernsdorf.

Aus Prag.

Am 31sten Januar.

Seit meinem letzten Bericht hat sich in musikalischer Beziehung nichts besonders Bemerkenswerthes ergeben, als die Constituirung eines neuen Vereins unter dem Titel: Vaterländischer Musikverein. Die näheren Modalitäten dieses Vereins sind zwar noch nicht bekannt gemacht worden, doch ist so viel gewiß, daß er den löblichen Zweck hat, vaterländische productive Talente zu unterstützen, was in Anbetracht der bei uns überhand genommenen Ueberschätzung ausländischer Producte, und der Cabalen, wodurch inländische Talente selbst einander nicht selten zu schaden beflissen waren, ein wahrhaft gefühltes Bedürfniß ist. Möge es dem Vereine vor Allem gelingen, materielle Unterstützung in hinreichendem Maaße zu finden, um seine schöne Aufgabe zu realisiren. Das Ehren-Protectorat des Vereins hat der Hr. Prälat des Prämonstratenserstiftes Strahow, Hieronymus Zeidler, angenommen. Als Kunstausschüsse, denen die Prüfung der eingesendeten Compositionen und das Arrangement der Concertprogramme ausschließend übertragen wurde, sind gewählt worden die HH. Goldschmidt, Heller, Ulm, Veit. Die Wahl des Musikdirectors, welcher die Concerte zu leiten haben wird, ist noch nicht definitiv geschehen. Nach den Statuten hat sie alle Jahre stattzufinden. — Das erste Concert des Vereins, auf dessen Programm die Kunstausschüsse noch keinen Einfluß nahmen, und welches eigentlich nur als erstes Lebenszeichen gelten sollte, hat am 12ten d. M. stattgefunden. Es war sehr stark besucht, und fand warme Theilnahme, obgleich die Production der einzelnen Tonstücke Manches zu wünschen übrig ließ. Die beste Nummer war unstreitig Veit's Ouvertüre in F. Von einer Ouvertüre Kalliwoda's, mit welcher das Concert eröffnet wurde, konnte man mit gutem Gewissen sagen: multum clamoris parum lanae.

Die Quartettsaison hat noch nicht angefangen; das virtuose Quartett, mit welchem unser trefflicher Goldschmidt alle Samstage seine intimsten Freunde erfreut, und in welchem nebst ihm die HH. Wehle, Nemei und Träg wirken, zählt nicht für die Oeffentlichkeit.

Die Sophienakademie kränkelt wieder bedeutend an materiellen Uebelständen. Es fehlt am nervus rerum agendarum; wir sind fast geneigt, diesmal dem Gerüchte ihrer bevorstehenden Auflösung Glauben zu schenken. Schade um die Mühe, welche sich der wackere Mayr genommen hat.

Theaterdirector Hoffmann hat nach mehrwöchentlichen Entdeckungsreisen endlich eine Primadonna — provisorisch, d. h. auf zwei Monate — engagirt: Frau Küchenmeister-Rudersdorf. Sie hat bereits zwei Mal gesungen: als Prinzessin in Robert, und als Lucia di Lammermoor. Beide Mal machte sie Furore. In der That ist auch ihre Coloratur, ihr Portamento, vor Allem aber ihr Triller ausgezeichnet, und die Register ihres dritthalb Octaven umfassenden Stimmgebiets vollkommen ausgeglichen. Mir ist seit der Sonntag, Lutzer und Elena Angri noch keine so souveraine Beherrschung des Organs vorgekommen. — Eine mit zahlreichen Unterschriften versehene Adresse um Beibehaltung der Sängerin Großer ist an die Theaterdirection eingesendet worden — wahrscheinlich ohne Erfolg; der Prozeß zwischen den eben genannten zwei Parteien wird erst jetzt bei Gericht in Gang kommen, nachdem der Weg der Vorstellung, welchen die Sängerin an die ständische Behörde eingeschlagen hatte, erfolglos geblieben ist. — Die Fehringer verläßt im Sommer bestimmt unsere Bühne. Es heißt, daß von Ostern an ein ganz neues Personal engagirt werden soll, vederemo — so viel ist gewiß, daß unsere Oper seit längerer Zeit nur ein Scheinleben gefristet hat.

Noch Eins: das Theaterorchester wird in der Fastenzeit wieder drei Concerts spirituels auf Abonnement veranstalten, ein sehr lobenswerther Gedanke.

O—.

Leipziger Musikleben.

Fünftes und sechstes Concert des Musikvereins Euterpe.

Eine Symphonie von Louis Ehlert unter dem Titel: „Frühlingssymphonie" war es, die uns im 5ten Concert als neues Werk vorgeführt wurde und die auch den Musikabend eröffnete. Ref. hat sich wahrhaft erfreut und ergötzt an der liebenswürdigen Frische und kernigen Gesundheit, die meist in dem Werke vorherrschen. Da ist keine Rede von jenem Geistreich-Thun, und Originellsein-Wollen, das einem ohne Grund barocke Redensarten in's Angesicht schleudert, oder die Nichtigkeit der Intention und des Gedankens hinter einem Wust von unnatürlichen, auf alle mögliche Art gepfefferten Effecten versteckt. Der Componist der gegenwärtigen Symphonie verräth einen gebildeten Geschmack und ein Gemüth, das von der Reinheit der Kunst durchdrungen ist — darum eben macht sein

Werk einen befriedigenden Eindruck. Das Scherzo wollte uns als der vorzüglichste Satz erscheinen, besonders was die Rundung der Ausführung betrifft; dann kommt wohl der erste Satz, wo uns nur einige zu augenfällige Anklänge aus Mendelssohn und Franz Schubert störend auffielen. Schwächer ist das Adagio, das am Schluß etwas abblaßt, und am schwächsten der letzte Satz, wo die Arbeit sich etwas breit macht; dazu kommt noch, daß der Hymnus zum Schluß nicht genug motivirt und an sich auch nicht bedeutend genug ist. — Von anderen Orchestersachen waren es noch die Ouvertüren zur Iphigenie in Aulis und zum Freischütz, die das Publikum zu lebhaftem Beifall hinrissen. — Frl. Emilie Rietz sang eine Arie aus dem Nachtlager in Granada von Kreutzer und „kommt ein schlanker Bursch" aus dem Freischütz. Die Sängerin war nicht glücklich disponirt an diesem Abend; sie ließ die nöthige Frische in der Ausführung vermissen und das schon früher gerügte Zuhochsingen machte sich in diesem Concerte wiederholt bemerkbar. In Herrn Adolph Blaßmann aus Dresden lernten wir einen außerordentlich schätzenswerthen Clavierspieler kennen. Die Art und Weise in der er das prachtvolle Schumann'sche Concert (A-Moll) spielte, verdient unsre wärmste Anerkennung. Da war Verständniß und Empfindung; er hatte die schwierige Composition vollkommen in sich aufgenommen und gab sie als guter Musiker und zwar, was bei dem Werke außerordentlich viel sagen will, vollständig aus dem Gedächtniß, ohne Noten wieder. Als 2tes Stück spielte er eine Phantasie „Sehnsucht am Meere" von Willmers, die allerdings nicht recht nach dem Concert schmecken wollte; er zeigte auch hier Ausdauer, Correctheit, schönen Ton und wurde am Schlusse gerufen. —

Die Eröffnung des sechsten Concerts geschah durch eine Ouvertüre von August Horn (neu, Mscpt.). Sie gab Zeichen eines guten, künstlerischen Strebens, wenn sie auch weniger Eigenthümlichkeit und Neuheit bot. Es ist natürlich, daß ein junger Componist sich an gute Vorbilder anlehnt, und diese gleichsam zum Ausgangspunkte seines Schaffens macht. Hr. Horn hat dies auch gethan; aber wir vermißten die gehörige Verarbeitung, wir möchten sagen Verdauung der fremden Stoffe. Was er von diesen in sich aufgenommen hat, zieht episodisch an uns vorüber, ohne in's Fleisch und Blut des Verfassers übergegangen zu sein und ohne seine individuelle Färbung angenommen zu haben. So lange dies noch nicht geschehen ist, gehören alle Productionen in die Kategorie der Versuche — und auch die erwähnte Ouvertüre müssen wir einen solchen nennen, wenn wir auch gern und willig zugeben, daß es ein talentvoller ist. — Als 2tes Orchesterwerk wurde die Symphonie in C mit der Schlußfuge von Mozart gegeben und diese, so wie die Ouvertüren, recht wacker durchgeführt. — Frl. Minna Stark aus Weimar ließ sich mit der Arie „De per questo" aus Mozarts Titus und Liedern von Schubert, Schumann und Mendelssohn hören. Ueber die Art ihres Vortrags können wir uns nicht ganz günstig aussprechen; die fehlende Wärme und Innerlichkeit strebt sie durch eine Manierirtheit zu ersetzen, die namentlich in der Arie etwas geschraubt erschien. Außerdem aber sind die Stimmmittel sehr hübsch; nur will es uns bedünken als könnten die höheren Töne etwas besser gebildet sein. Sie sind nicht frei genug und aus diesem Grunde mag es wohl geschehen, daß sie in der Regel etwas zu tief herauskommen. — Die übrigen Solisten des Abends waren die Herren J. Jehnigen (Mitglied des Vereins) und Hr. Klausnitz (Mitglied des Orchesters.) Der erstere trug eine Gesangsscene für das chromatische Horn von Eisner und der Letztere ein Flötenconcert von Fürstenau vor; die Leistungen waren recht anerkennenswerth und wir wünschen nur, daß das Schicksal den Herren Bläsern überhaupt bessere Compositionen bescheren möge als die waren, worauf die genannten Herren so viel Fleiß und Mühe verwendet haben.

E. Bernsdorf.

Neue Erfindung im Fache der Orgelbaukunst.

Es ist wohl nicht in Abrede zu stellen, daß die Vervollkommnung einzelner Kunstprodukte schon deshalb so langsam fortgeschritten, weil nicht selten die tüchtigsten Kunstproducenten die Resultate ihres Strebens der Oeffentlichkeit vorenthielten, und zwar aus sehr verschiedenen Gründen. Ich freue mich daher, über eine neue Erfindung im Fache der Orgelbaukunst berichten zu können, die jedenfalls als eine sehr wesentliche Vervollkommnung des erhabensten aller Instrumente, der Orgel, betrachtet werden darf. Es ist dies ein, von dem als denkenden Künstler bereits bekannten Orgel- und Instrumentenbauer Hr. Jos. Chwatal in Merseburg erfundene Tractur für Orgelwerke, die sich eben so sehr durch Einfachheit als Dauerhaftigkeit von allen bisher bekannten unterscheidet. Ihre Vorzüge sind:

a) Verschiedener Ventilaufgang der Art, daß für die höchsten Töne der geringste und so progressirend für die tiefsten Töne der weiteste Aufgang stattfindet, vermittelst welchen den tiefen Tönen auf die einfachste Weise das ihnen nothwendige größere Maaß Wind zugeführt wird.

b) Beseitigung des unangenehmen Rasselns;

c) präcise Wirkung;

d) gleichmäßiger und geringerer Tastenfall als gewöhnlich;

e) Unempfänglichkeit gegen die Einwirkungen der Temparatur; (Witterung.)

f) gänzliche Beseitigung des sonst so oft nothwendigen Stellens;

g) außerordentliche Dauerhaftigkeit, welche niemals eine Reparatur nothwendig machen wird, und

h) gleiche Dimension für alle Orgelwerke, weshalb diese Tractur stets vorräthig gearbeitet werden kann.

Der Hauptheil der Tractur besteht in eisernen Wellen mit messingenen Aermchen. Die Wellen, die durch einen Lacküberzug vor dem Verrosten geschützt sind, haben hinten einen abgedrehten Zapfen und vorn eine eingedrehte Nuth, wodurch ihnen die sicherste Lage und möglichst geringe Reibung gegeben ist. Sie (die Wellen) bewegen sich in einem hölzernen Rahmen, der in schiefer Richtung, (im Baß möglichst weit vorn, im Discant weiter hinten,) unmittelbar unter der Manual-Claviatur liegt, wodurch die Verschiedenheit des Ventilaufganges erreicht ist. Dieser beträgt für den tiefsten Ton 8''', für den höchsten 3'''.

Die messingenen Vorderärmchen, auf welche die Taste durch den Stecher unmittelbar wirkt, haben Löcher mit aufgekitteten runden Lederchen, durch welche die Stifte der Stecher gehn. Damit diese kein Geräusch verursachen können, sind die Löcher größer gebohrt als die Dicke der Stecherstifte.

In den Ober- und Unterarmen, an welche die parallel laufenden Abstracten gehängt werden, sind die Löcher von beiden Seiten conisch ausgebohrt und durch diese ebenfalls starkes Leder gebracht, welches, sobald die Abstracten durchgesteckt sind, von keiner Seite wieder heraus kann.

Die gleichmäßige und exacte Spielart hat ihren Grund darin, daß die Wellen von Metall und sehr kurz sind, und daß nicht nur die Stecher unter den Tasten, sondern auch die Abstracten unter den Windladen gleiche Länge haben.

Der Umstand, daß diese durch Einfachheit und Dauerhaftigkeit ausgezeichnete Tractur, vorräthig gearbeitet werden kann, hat den Erfinder bestimmt, bei dem Hohen Ministerio, um ein Patent für alleinige Anfertigung dieser Tractur nachzusuchen. Ich wünsche dem strebsamen Manne, daß sein unverkennbares Verdienst um die Orgelbaukunst, auch von dieser Seite her die verdiente Anerkennung finden möge.

Schließlich kann ich nicht unterlassen, die Aufmerksamkeit der Orgelbauverständigen auf noch einige sehr wesentliche Verbesserungen zu lenken, die ebenfalls Herrn Chwatal ihre Entstehung verdanken.

Es ist hinlänglich bekannt, daß eine nothwendig gewordene neue Belederung der Ventile, eine Erneuerung der Pulpeten oder Messingglocken zu den kostspieligsten und zeitraubendsten Orgelreparaturen gehört, weil in diesem Falle das ganze Werk auseinander genommen werden muß. Herr Chwatal hat deshalb schon seit geraumer Zeit seinen Orgelwerken eine Einrichtung gegeben, deren Zweckmäßigkeit bereits außer allem Zweifel steht. Diese besteht darin, daß sämmtliche Spielventile mit Leichtigkeit herausgenommen und wieder eingesetzt werden können, wodurch namentlich der Vortheil gewonnen wird, daß diejenigen Herrn Organisten, die nicht jeder Zeit einen Orgelbauer zur Hand haben, einen möglicherweise vorkommenden Heuler in Kürze und mit Leichtigkeit selbst abstellen können, und daß die Anwendung sogenannter Nothfedern niemals nothwendig wird, weil eine Reinigung des Ventils eben so leicht als sicher bewerkstelligt werden kann. Die Pulpeten der Manual-Windladen sind auf Leisten angebracht, die herausgenommen werden können, ohne die Windladen im Geringsten in ihrer Lage zu stören, oder auch nur eine Pfeife anzurühren, wodurch die Möglichkeit gegeben ist, eine solche Reparatur in sehr kurzer Zeit auszuführen. Ferner ist es eine eigenthümliche Construction der Manual- und Pedalkoppel, welche den sehr wesentlichen Vortheil gewährt, daß beide Koppeln durch einen leichten Druck mit dem Fuße auf den, über der Pedal-Claviatur befindlichen Bewegungshebel während des Spielens an- und abgekoppelt werden können.

Vorzugsweise ist es die Manual-Koppel, welche sich, im Verein mit oben beschriebener neuer Tractur, besonders praktisch ausweist, weil dieselbe das Spiel nicht erschwert, niemals gestellt zu werden braucht und bei jeder Temperatur sicher und gut wirkt.

Für Diejenigen, die sich gern durch den Augenschein von der Zweckmäßigkeit der vorstehend beregten Constructionen überzeugen möchten, sei hier bemerkt, daß Hr. Chwatal desfallsigen Wünschen jederzeit mit Freundlichkeit entgegen kommen wird. Die beste Gelegenheit hierzu möchte aber im nächsten Frühjahr sein, wo Herr Chwatal in der Kirche zu Neustadt-Magdeburg eine von ihm erbaute Orgel vollenden wird.

J. Mühling.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Willmers, Op. 67. Klänge der Minne. Acht Lieder ohne Worte, in 4 Heften. Hofmeister. Jedes Heft 20 Ngr.

Vorliegende Compositionen gehören wohl zu den besseren und besten ihres Verfassers. Es zeigt sich durchweg Streben, den Mottos aus Gedichten von Lenau, mit denen sie versehen sind, gerecht zu werden, und dadurch erheben sie sich über das Niveau bloßer charakterloser Salonstücke, bei denen der tönende Titel die innere Hohlheit in Etwas verbergen soll. Zuweilen wird auch wohl etwas leeres virtuosisches Stroh gedroschen; aber der Verfasser ist nun einmal Virtuos, und die Angewöhnungen eines solchen sind mit ihm verwachsen — aus diesem Grunde wollen und müssen wir das glänzende Beiwerk ruhig hinnehmen.

H. Ravina, Op. 23. Thême original varié. Hofmeister. 25 Ngr.

Glänzend und schillernd, ohne Tiefe der Empfindung und ohne gerade technisch schwer zu sein. Gute Dilettanten können mit dem Stücke ihr Repertoir bereichern, für den Künstler aber ist es zu oberflächlich.

J. Tedesco, Op. 29. Le Carneval de Venise. Hofmeister. 17½ Ngr.

Nach dem Muster des bekannten Ernst'schen Concertstückes für Clavier übertragen, — das ist das Ganze. Dem Verfasser gehören nur Introduction und Finale.

J. Tedesco, Op. 30. Reminiscences de la Russie. Airs nationaux. Hofmeister. 25 Ngr.

Eine mit virtuosem Flitter ausgestattete Verballhornisirung dreier russischer Melodien.

W. Kuhe, Op. 14. Andante et Etude. Hofmeister. 15 Ngr.

Süßliche Gewöhnlichkeit im Saloncostüm.

W. Kuhe, Op. 24. Sérénade. Hofmeister. 12½ Ngr.

Macht etwas mehr Ansprüche als das vorige, was das Figurenwesen betrifft; im Ganzen tragen aber beide Stücke ein und dasselbe Gepräge.

R. de Vilbac, Op. 11. Première Cavatine. Hofmeister. 15 Ngr.

Die Bezeichnung „Cavatine" können wir uns nicht gut erklären. Für uns ist es einfach ein Andante im Notturno-Charakter, und ein Rondo, das durch einen kleinen Zwischensatz mit dem ersteren verbunden ist. Es ist recht niedlich gemacht, zeichnet sich aber weder durch Eigenthümlichkeit in Anlage und Ausführung, noch durch Neuheit und Interesse des Technischen aus.

Ch. Wehle, Poème d'amour. Romance. Hofmeister. 10 Ngr.

Geschmackvoll und elegant ist das Stück, und verräth den gewiegten Salonspieler. Tiefe der Empfindung ist weniger vorhanden, wenn auch die Sentimentalität nicht in allzu große Süßlichkeit ausartet.

Ch. Wehle, Op. 7. Trois Mazurkas. Hofmeister. 15 Ngr.

Die Mazurken enthalten viel Gutes; namentlich behagen uns die zweite und dritte; die erste ist etwas gewöhnlicher. Ueber die Bedeutendheit des Talentes, welches der Componist besitzt, wollen wir erst dann urtheilen, wenn er uns auch Anderes als bloße Salonsachen bietet. Wir rathen ihm, sich nicht in die bloße Salonmanier zu verfahren; wir glauben Wärme und Empfindung bei ihm zu spüren, und es wäre doch schade, wenn diese Eigenschaften an lauter Nippsachen vergeudet werden sollten.

Th. Oesten, Op. 48. Trois morceaux mélodieux. Nr. 1. Le postillon d'amour. Bote u. Bock.

Nichts weniger als bedeutend. Trägt überdies eine etwas ordinäre Physiognomie.

Th. Oesten, Op. 50. Klänge der Liebe. Sechs Melodien (Nr. 1. Maienliebe). Heinrichshofen. 10 Sgr.

Es ist uns lange Zeit etwas Trivialeres nicht vorgekommen, als das vorliegende Stück. Das Heine'sche Motto: Im wunderschön' Monat Mai u. s. w., macht dasselbe noch zu einer Heuchelei.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Peters, *Bureau de Musique in Leipzig.*

Durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen.

Brunner, C. T., Les Charmes de l'Opéra. 6 Morceaux mélodieux et faciles sur des thêmes favoris d'Opéras modernes pour le Piano. Op. 140. Cah. I. 12 Ngr.
„ II. 12 Ngr.

Kalliwoda, J. W., 3 Mazurkas pour le Piano. Op 164. 20 Ngr.

Rosenhain, J., Sonate pour le Piano. Op. 44. 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei ***F. W. Fissmer & Comp.*** in Pr. Minden ist so eben erschienen:

Gerke, O., Sechs leichte Duetten für zwei Geigen. Componirt zum Gebrauch f. Anfänger. Op. 34. 1 Thlr.

Mücke, Frz., Der Deutschen Schlachtgesang, von K. Linderer. Doppel-Chor für Männergesang. Op. 11. Partitur u. Stimmen. 17½ Sgr.
Stimmen apart 10 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. A. Klemm *in Leipzig.*

Beethoven, L. van, Op. 124. Ouv. arr. f. 2 Pianos zu 8 Händen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Brunner, C. T., Op. 133. Der kleine Opernfreund f. Pfte. Neue Folge. Heft 1, 2. à 15 Ngr.

Felix, C., Erholung für die Jugend. Leichteste Tänze f. Pfte. 2- u. 4händ. Heft 4. à 7½ u. 10 Ngr.

Gold. L., Cineres. Melodie p. Voix de Sopran av. Pfte. et Vcelle. 15 Ngr.

Kelz, J. F., Op. 199. Leichte Veränderungen (*Adam,* Postillonlied) f. Pfte. 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 2 Gesänge f. eine Stimme mit Pfte. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Andante espressivo en Forme de Rondeau p. Pfte. 10 Ngr.

Papir, L., Op. 1. Sonate f. Pfte. 1 Thlr.

Reissiger, F. A., Wiegenlied einer polnischen Mutter f. eine Stimme mit Pfte. 5 Ngr.

Haupt-Niederlage

der

Forte-Pianos und Harfen

von

S. P. Erard in Paris

in Cöln a. Rh.

Wir beehren uns anzuzeigen, dass Herr ***Sébastien Pierre Erard*** in ***Paris*** uns den alleinigen und ausschliesslichen Verkauf seiner rühmlichst bekannten ***Forte-Pianos u. Harfen*** für Deutschland übertragen hat, und wir demzufolge ein wohl assortirtes Lager derselben hier am Platze unterhalten werden.

Durch diese Uebereinkunft in den Stand gesetzt, besagte Instrumente unter vortheilhaften Bedingungen erlassen zu können, halten wir uns, indem wir jede sonstige Auskunft zu ertheilen bereit sind, zu geneigten Aufträgen bestens empfohlen.

Cöln, im December 1849.

Jean Marie Heimann & Comp.

Das Lager befindet sich Marzellenstrasse Nr. 19= Comptoir Marzellenstrasse Nr. 35.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Zweiunddreißigster Band.

№ 14.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 15. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Lieder und Gesänge (Schluß). — Aus Hamburg. — Leipziger Musikleben. — Kleine Zeitung.

Lieder und Gesänge.

(Schluß.)

Cornelius Gurlitt, Op. 7. Wackernagel's Weinbüchlein für eine Singstimme mit Pianoforte. 3 Hefte. — Hamburg, Schuberth. Pr. jedes Heftes ⅔ Thlr.

Das, was der Componist in diesen Gesängen der Weinseligkeit geleistet, erhebt sich über das Niveau des hergebrachten und triviell gewordenen Tones in dieser Gattung. Bieten schon die Gedichte Anderes, als man gewöhnlich zu hören pflegt, schlägt der Dichter schon eine eigenthümliche Saite des Weinhumors an, versteht er vom Anfang bis zum Ende uns in dieser Stimmung festzuhalten und durch seine originelle Weinkomik zu fesseln, so muß dem Componisten die Anerkennung werden, daß er den Dichter verstanden und die Wirkung der Gedichte durch eigenthümliche Behandlung, durch jene ungezwungene Laune, die das innere Behagen erzeugt, und durch manchen glücklichen Griff musikalisch gesteigert habe. Wir begegnen nirgends Gemachtem, überall ist es der natürliche Ausdruck einer frei entstandenen Stimmung, die den Componisten den jedesmaligen Grundton des Gedichtes richtig treffen läßt; daher sämmtliche Lieder die fröhlichste Laune hervorlocken. Was ich eben bemerkte, daß sich diese Lieder über den hergebrachten Ton humoristischen Ausdruckes erheben, bezieht sich außer dem melodischen Elemente namentlich auf eine gewisse idealisirende Färbung. Häufig finden wir den Humor in derartigen Liedern in solcher Weise sich äußernd, daß zuviel Irdisches ihm anklebt, daß die Wirklichkeit in ihrer nackten Derbheit allzu sehr hervortritt. Ich erinnere hierbei an H. Marschner, der in vielen seiner gewiß höchst gelungenen komischen und humoristischen Darstellungen (in den Opern sowohl wie in Liedern) nach dieser Seite sich hinneigte. Ohne damit einen Tadel aussprechen zu wollen, sei hier nur bemerkt, daß in den vorliegenden Liedern gleichfalls dieser Wirklichkeit Vieles mit gutem Blicke abgelauscht, zugleich aber auch diese Wirklichkeit in eine höhere Sphäre gerückt ist. Das Werk verdient es, daß einige Einzelheiten daraus dem Leser vor die Seele geführt werden, damit das eben Gesagte, wenn auch nur einigermaßen, begründet erscheine. — Gleich in Nr. 1 „Wein" zeigt sich ein edleres Element. Das Ganze athmet eine höhere, mit Begeisterung ausgesprochene Belebtheit, die namentlich im Chorrefrain zur schönsten Wirkung sich gestaltet; es ist nicht jenes grob-sinnliche Schwelgen im Weingenusse, sondern eine Vergeistigung desselben, gleichwie auch der Dichter in anderer Weise den Wein preist, und mit feinem, poetischem Duft die Macht desselben besingt. Ein schön gelungenes Stück ist Nr. 3 „das Lebenslicht", das mit seiner volksthümlichen Gemüthlichkeit sich so recht in die Seele singt. Nr. 4 „Hier im Wirthshaus" bewegt sich treffend im Schenkenton; die alten, grämlichen Philister sind überaus gut gezeichnet. Das Ganze athmet den Geist einer kreuzfidelen Weinseligkeit. Sehr zart und sinnig gehalten ist im zweiten Heft Nr. 2 „Bescheidene Bitte", so wie es den bittenden Blumen zukommt. In Nr. 3 „Weiß und

roth" und Nr. 4 „An einen Täufer" zeigt sich die Wirkung des Weins. Wir sehen den Trinker im aufgeregten Zustande; namentlich beweist in Nr. 4 die wie im Kreis sich herumdrehende Begleitung und der signifikante Schluß, daß der Wein seine überwältigende Kraft geäußert hat. „Der Aderlaß" Nr. 6 hat kecken Humor und treffende Komik. Er wird seine Wirkung nicht verfehlen. Von den drei des dritten Heftes ist Nr. 1 „der Vampyr" vorzüglich ein höchst gelungenes Stück. Das brennende Verlangen, die Unruhe ist mit glücklichem Griffe zur Darstellung gebracht. Recht aus dem Leben gegriffen ist die Verwunderung der Philister über die tolle Weingesellschaft beim nächtlichen Nachhausegehen in Nr. 2. — Es seien diese Lieder der Beachtung auf's Wärmste empfohlen. Mögen sie beim Glase gesungen werden oder nicht, sie werden die fröhlichste Stimmung hervorrufen. —

Em. Klitzsch.

Aus Hamburg.

Von Concerten hatten wir das des Violinisten Henke, eines jungen Hamburgers, welcher zur ferneren Ausbildung nach Paris gehen will. In den Vortrage des Concerts von Spohr (des 12ten) zeigte er Talent; übrigens läßt sich von dem jungen Mann kaum mehr sagen, als daß er die Zahl der Violinspieler vermehren wird. Mad. Küchenmeister unterstützte.

Das zweite philharmonische Concert brachte zuerst die sogenannte historische Symphonie von Spohr, ein musikalischer Unsinn, der am besten zeigt, was von dem Verfasser in der Jetztzeit zu halten ist. Ferner wurden Beethovens C-Dur Symphonie, und Solosachen von Frl. Wagner und Hrn. Reinecke vorgetragen. Die erstere sang die große Arie der Rezia aus Weber's Oberon sehr gut, der letztere spielte das zweite Klavierconzert von Mendelssohn, wie immer, mit Talent.

Endlich haben wir gestern die Aufführung der neuen Oper von Meyerbeer „der Prophet" gehabt, so viel wir wissen, die erste in Deutschland. Da die Vorstellung nahe an fünf Stunden dauerte, da überdies nichts versäumt war, um Ohr und Auge zu betäuben, so kann für jetzt von einer eigentlichen Beurtheilung nicht die Rede sei. Höchstens dürfte man von einem Eindrucke sprechen, und der war für Ihren Berichterstatter eben kein ungünstiger. Das außerordentliche savoir faire Meyerbeer's hat in dieser Oper seinen Culminationspunkt erreicht, wenn auch nicht zu läugnen ist, daß eigentlich schöpferische Kraft sich gar nicht vorfindet. Aber der Componist hat eine Frage der Zeit, welche tief in das gegenwärtige Leben einschneidet, scenisch meisterhaft darzustellen gewußt. Und das ist auch ein Verdienst, ein großes, wenn man die verschiedenartigen Schwierigkeiten berücksichtigt, die zu überwinden sind. Wir möchten nach Anhörung dieser Oper Meyerbeer den Großmeister musikalischer Scenerie nennen.

Die Direktion hatte Alles aufgewandt, was in ihren Kräften stand, und so eine imposante Vorstellung hervorgerufen. Die Aufführung war eine gelungene. Jedenfalls ist dieser Prophet eine interessante Erscheinung.

Leipziger Musikleben.

Dreizehntes, vierzehntes und funfzehntes Abonnementconcert.

Symphonien hörten wir in diesen Concerten: die eroica, Es-Dur von Mozart, und eine neue (Nr. 2, F-Dur) von einem bisher unbekannten Componisten Th. Gouvy, einem Franzosen, unter der Leitung desselben. Dies Werk erfreute sich eines Beifalls, wie er in diesem Grade selten einer Novität eines noch nicht gekannten Autors gezollt wird. Der Componist wurde gerufen. Mag es sein, daß das Publikum, welches kurz vorher gegen die Symphonie von Lührß sich so streng ausgesprochen hatte, die Gelegenheit benutzte, um zu zeigen, daß es auch anzuerkennen vermöge; im Wesentlichen war der Beifall ein verdienter. Der Componist giebt ehrlich und offen, das was er hat, ohne Gespreiztheit und Gesuchtheit, er besitzt ein glückliches melodisches Talent, und damit vereinigt sich die leichte Rhythmik und die Klarheit der Gestaltung und Gruppirung, welche dem Franzosen eigenthümlich. Es stehen nicht alle Sätze der Symphonie auf gleicher Höhe; am wenigsten befriedigte mich der letzte Satz, das Ganze macht aber einen wohlthuenden, erfrischenden Eindruck, und man läßt sich darum eine derartige Arbeit im leichteren Styl gern gefallen. Ouvertüren kamen folgende zu Gehör: Jubel-Ouvertüre von Weber, zu Elisa von Cherubini, zu Euryanthe, endlich eine Novität: Ouvertüre zur heroischen Oper: Tordenskjold oder die Seeschlacht in Dynekilen, von S. Saloman, unter Direction des Componisten. Die dem Werke innwohnende Frische und Lebendigkeit und die wirksame Behandlung gewann ihm verdienten Beifall. Mich befreundete es mehr mit dem Componisten, als das Meiste, was ich bis jetzt von ihm kennen lernte. Gesangsvorträge hörten wir von Frl. Ida Buck, einer jetzt abgegangenen Schülerin des Conservatoriums (Recitativ und Arie mit

obligatem Clavier von Mozart, die Pianofortepartie vorgetragen von Hrn. F. Brenung und Arie: „O mon Fernand" von Donizetti) ferner von Frl. Bertha Johannsen aus Kopenhagen („Parto, ma tu, ben mio", von Mozart und Lieder von Schubert, Reinecke und Schumann) endlich von Frl. Nissen (Concert-Arie No. 2 von Mozart, und Arie von Donizetti). Frl. Buck zeigte Fortschritte im Technischen, ließ aber die geistige Belebtheit des Vortrags immer noch zu sehr vermissen. Frl. Nissen's Leistungen sind von sehr verschiedenem Werth, je nachdem die Sängerin disponirt ist, und Tadel und Lob erscheinen demnach gleich oft gerechtfertigt. Ref. freute sich ihrer Vorträge in dem eigenen Concert der Sängerin, welches neulich stattfand; hier leistete sie wirklich sehr Vorzügliches; acht Tage darauf war sie nicht bei Stimme, und ihre Vorträge waren durchaus nicht gewinnend. Frl. Johannsen verdient sehr auszeichnende Erwähnung hinsichtlich ihrer Bildung, ihres Vortrags, ihres Geschmacks; die Stimme ist ansprechend, wenn auch nicht ganz frisch. Solovorträge hörten wir: von dem Orchestermitglied Hrn. Ed. Pohle (Concertino für das Waldhorn von A. Adam) von Hrn. CM. David (Concert, E-Moll von demselben) endlich von Frl. Wilhelmine Clauß aus Prag (Concert für Pianoforte von Schumann, Notturno von Chopin und Rhapsodie „zum Wintermährchen" von Dreyschock.) Hr. Pohle war weniger gut disponirt als zu anderer Zeit, Hr. CM. David bewährte sich auf's Neue als trefflicher Meister, Frl. Clauß ist eine Erscheinung, welche in der Kunstwelt Aufsehen machen wird, die junge Dame besitzt Talent und gute technische Bildung. Die Wahl des im Zusammenspiel schwierigsten aller Pianoforteconcerte von Schumann stellt ihr das günstigste Zeugniß aus für ihre musikalische Tüchtigkeit. Durch Aengstlichkeit war indeß diese Leistung etwas beeinträchtigt. Sehr gelungen war ihr Spiel in den Solovorträgen. Wir hoffen Frl. Clauß noch öfter zu hören, und so Gelegenheit zu haben, auf ihr Spiel zurückzukommen. Zur Erinnerung an C. Kreutzer sang der Pauliner Sängerverein im 14ten Concert: „die Kapelle" und „Sonntagslied" wie immer trefflich.

F. B.

Kleine Zeitung.

Paris, 29. Jan. Die Gesellschaft der Conservatoire-concerte: die was weniges auf ihren Lorbeer ruht und nicht gern den Kreis ihrer zwanzigjährigen, übrigens trefflichen Programme überschreitet, sondern alljährlich mit geringen Veränderungen dieselben Meisterwerke wieder vorführt, deren vollendete Ausführung Weltberühmtheit erlangte, nichts destoweniger aber recht gut mit gleich vollendetem Vortrag anderer, hier noch unbekannter klassischer Werke abwechseln könnte: diese Gesellschaft, sagen wir, hat nunmehr die Concurrenz zweier anderer Unternehmungen zu bestehen, deren eine, der sogenannte „Musikverein", unter des Belgiers Seghers Leitung im Cäciliensaale alle vierzehn Tage die Sonntagsmatinéen ausfüllt die im Conservatoire ausfallen; und eine vom unermüdlichen Berlioz unter dem Namen „Philharmonische Concerte" begründete neue Gesellschaft, zur Aufführung von Händel, Gluck und andern großen Meistern alter und neuerer Zeit, die allmonatlich am Sonnabend Abend in dem genannten Saale ein großes Concert veranstalten wird und zu diesem Zweck einen Chor von 120 und ein Orchester von 100 Mitgliedern geworben hat, auch zur Verbreitung des Geschmacks an klassischen Tonwerken in corpore die Provinz zu bereisen gedenkt, was bei den jetzt nach allen Seiten hin wachsenden Eisenbahnen ein Leichtes sein wird. Von dem Berlioz'schen Programm darf man Vorzügliches erwarten. Der „Musikverein" bemüht sich ebenfalls Werthvolles und Anziehendes zu leisten und hat auf Berlioz's Anrathen seinerseits bereits Partituren aus Deutschland verschrieben und theils schon empfangen, unter welchen hier noch unbekannte Werke von Mendelssohn, Schubert, Robert Schumann (von welchem bis hierher nur der Name drang), Gade und andern. Die Conservatoiregesellschaft, die von diesen Verschwörungen Wind bekommen hat, fühlte sich dadurch zu neuen Anstrengungen gestachelt, und wird nunmehr auch darauf bedacht sein, ihr Repertoir zu bereichern. Schon ihr vorgestriges zweites Concert brachte einen Chor aus Friedrich Schneider's „Weltgericht", der zwar schon früher hier zur Aufführung gekommen war, aber nach langer Pause als ein Neues wieder erschien und großen Beifall fand; und in diesem Augenblick ist die Rede von Aufführung einiger Fragmente aus einem andern Werke des deutschen Tonmeisters, dem „Pharao" einem seiner schönsten Oratorien und hier noch gänzlich unbekannt, mit französischer Uebertragung des Textes von Aug. Gathy.

Paris, im Jan. 1850. (Von einem anderen Correspondenten). Hr. Redacteur! Letzten Sonntag, am 13ten Januar eröffnete das Conservatorium mit seiner ersten Sitzung den Conzertfeldzug, und so stolz und sicher es meist auf seine Erfolge ist und sein kann; so darf es wenigstens diesmal nicht mit Cäsar sprechen: Ich stimmte — spielte und siegte! Ehe ich Ihnen aber über das Einzelne dieses Conzerts rede, erst noch ein Wörtchen über eine gewisse Art Stereotypconzerte, die hier in der bedeutungsvollen Zeit des Jahreswechsel stattfinden.

Wie sich das Knäbchen nach den ersten Hosen und der Knabe nach der ersten Cigarre sehnt, — malgré les funestes inconvénients — so brennen hier angehende Componisten bei-

derlei Geschlechts, ein Album mit Romanzen in die Welt zu setzen. Schon lange vor Neujahr sucht man diesem Componisten beiderlei Geschlechts, die wie junge Löwen schon nach Beute brüllen — aus dem Wege zu gehen, denn sie fallen einen an und bitten sehr dringend doch in unserer zahlreichen grand monde — einige Exemplare ihres bald erscheinenden Albums unterzubringen. C'est gai! Dies Album mit seinen zehn oder zwölf Romanzen ist componirt, gestochen und hübsch eingebunden; aber das ist nicht Alles — das dicke schwere Ende ist noch zurück — der Verkauf nämlich, dieses große Schwindel erregende Endziel aller irdischen Machwerke.

Um zu diesem Ziele zu gelangen, veranstaltet der Verleger Conzerte — und zwar gratis — dingt dazu die anerkannt besten Romanzen-Sänger beiderlei Geschlechts — ich weiß nicht ob diese auch gratis singen — er giebt ihnen vielleicht zum Neujahr eine Schachtel des berühmten Dresdener Zahn — oder Berliner Räucherpulvers oder wohl gar ein Album — öffnet wie der wohlthätige Nil, die Schleusen der Freibillets und überschwemmt damit das Publikum der Republik, besonders aber das schöne Geschlecht — und so verirrte sich neulich auch ein Billet zu mir.

Obgleich ich nun eine fromme Scheu vor dergleichen Nachmittagsconzerten habe, die um Zwei angehen sollen — wo aber um Drei die Sängerinnen ihre Handschuh noch nicht angezogen — so ging ich doch hin, um Ihretwegen, diese, ich möchte sagen Musikspeisekarte, entlang zu essen. Ich fand den St.-Cecilien-Saal in der Mont-blanc Straße aber schon so überfüllt, daß ich kein Plätzchen, wo ich hätte hören können entdeckte, und wieder fortging. Zu meinem Troste erfuhr ich aber bald, daß ich nichts verloren, daß unter dem Dutzend Romanzen nur eine oder zwei hübsch seien. Und so ist's sicher mit allen diesen Album — die ihrem Namen — leeres Buch — ganz entsprechen. Ob diese Romanzenspekulationen den respektiven Unternehmern den erwarteten Vortheil — Geld und Ruhm, bringen, weiß ich nicht; nur so viel weiß ich, daß in allen Musikläden noch Vorräthe von Album in verschiedenen Farben und Größen zu sehen sind. Aber welcher Mensch läßt sich wohl auf Einmal zwölf Röcke von einer Farbe und von einem Schneider namenlosen Ranges machen?!

Das Conzert des Conservatoirs eröffnete seinen dreiundzwanzigjährigen Geburtstag mit Beethovens F-Dur Symphonie. Obwohl sie hier nicht zu den beliebtesten gehört, so machte sie doch eine ungeheure Wirkung auf das noch frische Auditorium. Die Ausführung war meisterhaft; das Andante mußte natürlich wiederholt werden; selbst die Hörner im Trio der Menuett — chose rare — waren vortrefflich — und das kam vielleicht daher, weil sie sehr schwach bließen, was sie der sehr diskreten Begleitung, namentlich den Violoncellen zu danken haben.

Die zweite Nummer war Gebet und Marsch aus der Belagerung von Korinth. Der markirte Rhythmus in Rossini's Musik macht im Anfange immer viel Wirkung, aber die hergebrachten Modulationen lähmen sie bald, und wenn es dann vollends mit einer Tanzboden-Musik endet, wie dieser Marsch, dann ist die Wirkung verpufft. Am Ende des Gesanges hatte das Publikum schon die Hände zum Klatschen erhoben — beim Marsche aber fielen sie muthlos an ihren respectiven Leibern herunter. Mein Nachbar erzählte mir, daß der Bassist Derivis die Rouladen in der Belagerung von Korinth nicht habe singen und besiegen können, und deshalb genöthigt gewesen wäre, sie streichen zu lassen, was aber zur Folge gehabt, daß von der ganzen Partie Nichts übrig geblieben sei.

Nach diesem folgte ein Andante (con sordini) für Violine von Baillot, und gespielt von Cuvillon. Unbedeutendes Musikstück, und sicher nicht geeignet einen berühmten Todten zu ehren. Cuvillon gilt für einen guten Geiger — aber er spielte diesmal nicht gut — hatte das Parterre ihn verblüfft, oder hatte er sich vorgenommen zu tief zu spielen — ich weiß es nicht — nur das kann ich versichern, daß Carl Müller aus Braunschweig nicht zu tief gespielt hätte, wären auch alle europäischen Parterre um ihn versammelt gewesen! Viertens! horribile dictu! viertens eine Romanze mit Chor, von Martini — einem längst verschollenen deutschen Componisten, wie man mir sagte. Es ist ein harmloses, fast winziges Stücklein — nur weil es vorigen Winter gefiel so mußten sie es auch gleich wiederbringen! Diese Art Seiltänzereien sind dem berühmten Conservatoir von Paris recht eigen, doch seiner sicherlich nicht würdig. Was würde ein, selbst bescheidenes deutsches Auditorium für Augen machen, wenn man ihm „guter Mond du gehst so stille" mit Chor sänge? und ich meine das der gute Mond es dreist mit dem „plaisir d'amour" aufnehmen kann. Laß dir also sagen — Du gepriesenstes aller irdischen Orchester — daß du oft gar zu unschuldig bist!

Die letzte „Nummer" war Mozarts, Ouvertüre zu Figaro's Hochzeit — Sie werden mich wohl verhöhnen, wenn ich sage daß dies kein Conzertstück ist, aber dennoch sage ich es. Die Ausführung gefiel mir auch nicht — die begleitenden Instrumente waren meistens unhörbar und so ward das Ganze eine mäßige Karikatur — der Beifall war auch gering — wenn sie, wie es oft geschieht, mit einer Ouvertüre von Weber schließen, dann ist's ein anderer Spuk und Jubel wie Sie wissen. —

Die neuen Opern von Adam und Grisar habe ich noch nicht gehört — nächstens in der großen Oper Auber's verlorner Sohn — ich werde alle sehen und hören und Ihnen kritisch beleuchtend darüber berichten. Adieu.

—es

Magdeburg. Unsere mit Recht beliebte Bühnensängerin, Frl. Pauline Zschiesche, hat dem Vernehmen nach ein Engagement nach Prag angenommen; somit verlieren wir denn leider die Aussicht, unsere nächsten Winter-Concerte durch dieses Talent abermals verschönt zu sehen. —

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 15.** Den 19. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{2}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet.

Ein Beitrag zur Auffindung des Wahren,

von **Theodor Uhlig.**

II.

Blickt man nun, ausgerüstet mit den gemachten Erfahrungen, zurück auf die Anfänge und den Entwickelungsgang Beethovens, so wird man in zahlreichen einzelnen Zügen seiner früheren und späteren Werke die Bestätigung so mancher gewonnenen Ueberzeugung finden. Namentlich in Bezug auf das, was über die Tanzmusik als innersten Kern seiner Symphonien gesagt wurde, sowie in Bezug auf die Anordnung des mehrsätzigen Tonwerkes, auf häufige Variation des verhältnißmäßig seltenen Adagios wird man bei einer vergleichenden Betrachtung seiner sämmtlichen Instrumentalcompositionen interessante Beobachtungen zu machen Gelegenheit haben. Solcher Rückblick und Betrachtung mag hier jedoch nur angeregt sein.

Unabweisbar erscheint dagegen eine nähere Erörterung des Einflusses, welchen der Vorgang Beethovens auf die Werke seiner Nachfolger ausgeübt haben dürfte. Was diesen betrifft, so hat man die Nothwendigkeit eines bestimmten Inhaltes für das Kunstwerk in Tönen fast allgemein anerkannt, nur selten jedoch hier dem großen Tonsatze seine nothwendig dramatische Gestaltung, dort dem mehrsätzigen Tonwerke seinen inneren Zusammenhang zu verleihen vermocht und deshalb hier das kürzere Tonstück, dort den einzelnen Tonsatz vorzugsweise kultivirt. Im kurzen Tonstück lyrischer Natur ist Ausgezeichnetes geleistet worden; an die Stelle der dramatischen Gestaltung ist im längeren Tonsatze jedoch häufig eine mehr epische Verknüpfung verschiedener fertiger Einzelnheiten getreten und hiermit in der Hauptsache auf dem Mozartschen Standpunkte verblieben, der Beethovensche im Wesentlichen geradezu verläugnet worden. Deshalb findet man denn nun auch in den Symphonieen und Quartetten neuerer Componisten viele vortreffliche 2te und 3te, dagegen viele schwache 1ste Sätze. Der Umstand übrigens, daß man in dem Aufgebote eines ganzen Orchesters zur Ausführung eines kürzeren Tonwerkes von vielleicht nur einem Satze eine Unzuträglichkeit, ein Mißverhältniß erblicken mochte, dürfte es zum Theil auch veranlaßt haben, daß man namentlich diejenigen Gattungen der Instrumentalmusik pflegte, in welchen das Pianoforte die Hauptrolle spielt: dies jedoch führte — von unserem Standpunkte aus betrachtet — wieder den Nachtheil herbei, daß jenen vieldeutigen persönlichen Stimmungen fast das ganze Gebiet der Tonkunst anheimfiel und daß daher in Bezug auf den Inhalt der Musik ein Zerfließen in die verschiedensten Richtungen stattfand. Man wollte auch die überkommene mehrsätzige Form der Symphonie nicht aufgeben, mit dem überkommenen einsätzigen größeren Tonwerke, der Ouvertüre, verließ man jedoch fast allgemein das Feld der reinen Tonkunst. Und doch hätte

jenes scheinbare Mißverhältniß keinen Tondichter, welcher allgemein Gültiges zu geben im Stande war, abhalten sollen, auch zu dem kürzeren Tonwerke das Orchester zu verwenden: denn nicht der Umfang, sondern der Inhalt eines Kunstwerks wird die Inanspruchnahme aller Kunstmittel zu rechtfertigen haben. Deshalb erscheinen die einsätzigen Symphonieen jenes Franzosen dann nur vernünftig, wenn — während ihm die Kraft zur dramatischen Gestaltung des mehrsätzigen Tonwerkes abging — er im einzelnen Tonsatze einen bestimmten Inhalt zu geben vermochte. — Da nun, wo man im Instrumentaltonwerke allgemeine Stimmungen walten ließ, ist man fast immer auch auf die Marsch- und Tanzmusik zurückgekommen, während man behufs der Aussprache jener persönlichen Stimmungen oft in das Gebiet der Gesangmusik hinüberschweifte und namentlich im kürzeren Tonstücke die Liedform (in ihrer Reinheit jedoch mit der Tanzform fast zusammenfallend) mit Glück benutzte. —

Auf der andern Seite hat die erkannte Nothwendigkeit eines bestimmten Inhalts neben der mehr oder weniger lebhaft gefühlten Beschränktheit des Gebiets der reinen Tonkunst jene andere Gattung der Instrumentalmusik: die *malende, schildernde, beschreibende* hervorgerufen, in deren Werken das erklärende Wort in allen möglichen Arten der Anwendung dem Zuhörer einen mehr oder minder sichern Anhaltepunkt für die richtige Auffassung der Intention des Componisten gewährt, seiner Einbildungskraft je nach Kürze oder Ausführlichkeit der Angabe noch viel oder nur wenig überläßt. Hier ist Ausgezeichnetes geleistet worden — von den Ouvertüren eines Mendelssohn an bis zu den Symphonieen eines Berlioz. Ob in dieser Gattung ein Gewinn für die Tonkunst zu erblicken? — Diese Frage kann von verschiedenen Standpunkten aus verschieden beantwortet werden. — Wer die Tonkunst in ihrem Separatismus nur deshalb bestärkt wissen will, weil er nicht abzusehen vermag, wohin eine Fortentwickelung derselben nach jener Seite hin noch führen soll: der wird allerdings schon in der leisesten Ueberschreitung der enggezogenen Grenzen den Beginn des gänzlichen Unterganges der Musik erblicken. Auch ist es nicht zu läugnen, daß sowohl der reinen Tonkunst, als auch der Gesangmusik gegenüber die malende Instrumentalmusik immer nur als eine Zwittergattung erscheinen wird. Noch weniger aber kann geläugnet werden, daß durch Zuhülfenahme des Wortes der Musik selbst ein fast unerschöpflicher Reichthum bestimmter Ausdrücke, dem Tondichter eine Fülle neuer Möglichkeiten zugeführt wird, wie ebenfalls — was am besten beweist — nicht zu läugnen ist, daß wir in dieser Gattung Werke von außerordentlicher Eindrucksfähigkeit besitzen. Man braucht stehende Redensarten, wie „ich mag keine Musik, die noch des Wortes bedarf, um verstanden zu werden", gar nicht ungerechtfertigt zu finden, um dennoch der schildernden Musik als einer *Uebergangsgattung* ihr volles Recht zu lassen. Sie allein wird niemals im Stande sein, die reine Tonkunst zu verdrängen, schon deshalb nicht, weil sie zwar *mehr* als diese, dies aber fast immer nur unvollständig und stets auf Kosten des wahren Wesens der Musik zu erreichen vermag. Die reine Tonkunst kann in ihrem Gebiete das Mögliche vollständig erreichen, sie hat es allein mit der Empfindung zu thun und ihr Kunstwerk kann nur darauf ausgehen, in bestimmter Weise auf das Empfindungsvermögen des Zuhörers einzuwirken. Die malende Musik muß dagegen nothwendig auf das Nachdenken, auf Vergleichungen und Ideenverknüpfungen des Zuhörers spekuliren und dies wird diesen stets hindern, der Einwirkung des Tones sich ungestört hinzugeben, sodann aber wird es sehr häufig noch zweifelhaft sein, ob er trotz aller Verstandesthätigkeit auch wirklich die Intention des Componisten richtig aufgefaßt hat. Erst wenn an die Stelle des hier geforderten empfindungsfeindlichen Nachdenkens ein Element tritt, welches den Zuhörer dieses Nachdenkens überhebt: erst dann wird die Kunstgattung gewonnen sein, zu welcher die malende Instrumentalmusik nur als Brücke dient. Dieses Element nun aber kann kein anderes sein, als das *dramatische*, welches das Amt des Verstandes dem verwandten Sinne des Ohres, dem *Auge* überträgt, durch dessen gleichzeitige Inanspruchnahme das Ohr in keiner Weise gehindert sein wird, sich der reinen Einwirkung der Musik ungestört hinzugeben. Wer daher in der größtmöglichsten und allgemeinsten Einwirkung auf die Menschheit den Zweck aller Kunst erkennt und demnach auch die Vereinigung aller Separatkünste zu dem höchsten nur denkbaren Kunstwerke für das Ziel aller Kunstentwickelung halten muß: der wird eben in der Gattung der schildernden Musik einen der Uebergänge von der reinen Tonkunst zum Drama erblicken, welches dann wohl die erstere sofort überflüssig machen, damit aber die letztere noch keineswegs verdrängen wird. Wenn dies letztere aber auch geschehen sollte, so würde diesen Verlust auf der einen Seite ein größerer Gewinn auf der andern ersetzen; denn Eines allein ist es, was hier entscheidet: *die Wirkung*. Kann in einer Vereinigung von Wort und Ton die höhere Wirkung erreicht werden, als mit Wort oder Ton allein, so begiebt sich der Dichter nur zu seinem eigenen Schaden eines wirksamen Hülfsmittels, wenn er als Tondichter das Wort, als Wortdichter den Ton verschmäht — um so mehr, als es hier nur einer Vereinbarung zwischen den beiden Ge-

paratkünsten bedarf, um einer jeden ihr Recht zu wahren. Natürlich aber kann diese Vereinbarung nur ein Dichter treffen, der Ton wie Wort gleichzeitig zu beherrschen versteht, und das musikalische Drama eines solchen Dichters dürfte nur sehr wenig Aehnlichkeit mit der heutigen Oper aufzeigen, in welcher ein routinirter Musiker die gereimten Phrasen eines schreibseligen Bühnenkünstlers zu Quadrillenmelodieen dutzendweis verarbeitet. Die heutige Oper ist ebenfalls ein Zwitter von der unglückseligsten Gattung; man weiß nicht, ob man in ihr das dramatische oder das musikalische Element obenan stellen soll. Natürlich aber will Derjenige, der blos Componist ist, seine Kunst nicht umsonst erlernt haben und deshalb überall mit derselben dominiren, wo man sie herkömmlicher Weise bedarf; der Dichter aber, der nur Verse zu machen versteht, will ebenso natürlich dieselben nicht in einem Strome von Tönen untergehen sehen, die unter der Hand des ausschließlichen Musikers stets die Herrschaft erlangen werden: deshalb hält man namentlich von Seiten der schaffenden Geister mit Aengstlichkeit jede Separatkunst aufrecht.

(Schluß folgt.)

Aus Paris.

Erste Kunstsaison der Republik.

Seit unserem „Letzten Bericht aus der alten Welt" und dem „Verhängnißvollen Jahr", worin das Schicksal der Kunst und ihrer Jünger unter der einbrechenden Revolution und ihre Betheiligung an den politischen Ereignissen geschildert wurden, hat sich nach allmäliger Wiedervereinigung der zerstreuten Elemente die Kunst in so weit aus ihrer Erstarrung zu neuem Leben erhoben, daß sie unter den verschiedenen Formen ihres Ausdrucks den Kreis ihrer Wirksamkeit in gewohnter regelmäßiger Weise wieder betreten konnte, und neuen Stoff lieferte zu ausführlicherem Bericht. An jene Aufsätze anknüpfend, sondern wir demnach diesen Stoff mit dem verflossenen Jahr in zwei Hälften, und berichten, wenn auch minder ausführlich als es früher bei lebendigerem Interesse geschehen wäre, bis zum 15ten Juli, Zeitpunkt einer neuen Krisis im Fortgange der hiesigen Operninstitute, die wir später, der Wichtigkeit des Gegenstandes gemäß, selbstständig besprechen werden, um dann mit dem folgenden Halbjahr und der gegenwärtigen zweiten Saison die Folgereihe unserer üblichen Mittheilungen in gewohnter Form ungestört wieder aufzunehmen.

Eine allgemeine Bemerkung, die wir voranzuschicken haben, ist folgende: Die Tauf- oder Umtaufwuth der Franzosen bei politischen Umwälzungen ist bekannt. Die siegende Partei verdrängt an öffentlichen Plätzen, Straßen und Gebäuden die Namen, die an das gestürzte Regiment erinnern, und ersetzt sie durch andere, ihren Helden oder Gesinnungsgenossen entlehnte. So verfuhr natürlich auch die Februarrevolution, und alles was vormals „königlich" gewesen war, wurde nun „national". Institut, Conservatoire und Komische Oper tragen jetzt in goldenen Lettern die nationale Bezeichnung an der Stirn. Die große Oper nahm ihre vormalige Benennung aus der ersten Revolution wieder an und nannte sich „Theater der Nation", wie das Theatre français „Theater der Republik". Da diese gezwungenen Benennungen nicht in's Volk dringen und sich schon manche Stimme dagegen erhoben, so werden sie höchst wahrscheinlich auch wieder eingehen und den vormaligen angemesseneren weichen müssen.

Große Oper. Von Neuigkeiten war auf dem Repertoire nicht viel zu finden. Robert, Jüdin, Favorite, Jerusalem, Marketenderin und Hugenotten gingen in angeführter Folge mehrmals über die Bühne, und füllten die Abende aus bis Mitte April. Am 29sten Januar erste Vorstellung der „Geige des Teufels", phantastisches Ballet von St. Leon, Musik von Pugni. Da St. Leon ein geschickter Tänzer, ein guter Geiger und Gatte einer ausgezeichneten Tänzerin ist, und in diesen verschiedenen Eigenschaften unmöglich nicht auch was weniges Choregraph sein konnte, nicht nebenbei Tartini's Biographie konnte gekannt und Hoffmann's Phantasiestücke gelesen haben, so mußte aus solcher Vereinigung günstiger Umstände sein Ballet entstehen, ein Ergebniß gleichsam weltgeschichtlicher Prämissen. Auch trat er in der Rolle, die er sich zu Liebe geschaffen hatte, als Geiger und Tänzer mit gleichem Glücke auf, wie nicht minder durch Tanz und Mimik seiner Gattin, die liebliche Fanny Cerrito. Die dritte Vorstellung gab 7000 Franken, seit der Revolution eine unerhörte Einnahme. Noch ein Mal trat Düprez bei vollem Hause als Eleazar in der Jüdin auf, gleichsam seine letzten, oder richtiger aller-allerletzten Anstrengungen, die in dankbarer Erinnerung an erloschene Größe mit täuschenden Beifallsbezeugungen begrüßt wurden, um endlich in der „Favorite", und dann, nach einer Rundreise durch die Provinz, die er im Monat Mai mit einer wandernden Truppe seiner Zöglinge unternahm, wirklich gänzlich von der Bühne abzutreten, wozu wahrlich hohe Zeit war. In letzterer Vorstellung widerfuhr ihm die Kränkung, daß die übliche Ehrenbezeugung durch ein gellendes Pfeifen unterbrochen wurde. Der zudringliche Musikant und unanständige Recensent ward zwar kraft des Faustrechts zum Mu-

sentempel hinaus transportirt, er hatte aber nichts desto weniger recht. Im 3ten Acte des „Befreiten Jerusalems" am 14ten Februar geschah es, daß die Ballettänzerin Maria so nah an die Rampe heran pirouettirte, daß ihr leichtes Gazekleid Feuer fing, sie sich rasch niederbeugte, um es zu löschen, und, das Gleichgewicht verlierend, in's Orchester unter die zweiten Violinen herabfiel, in die Arme des Tanzcomponisten Tolbecque, der nicht wußte wie ihm geschah, und eine Zeit lang verblüfft dastand wie ein Mädchenräuber in zärtlicher Umarmung und die Geige in der Hand. Am 2ten Januar erschien zum ersten Male in schwarzem Frack mit dem Silberstern auf der Brust ein Mann in Louis Philipp's Loge, den ich vor acht Jahren in einem berühmten Staatsprozeß in gleicher Tracht und Haltung, nur mit blasseren Gesichtszügen, zwischen zwei Gensdarmen in Louis Philipp's Pairskammer vor Gericht hatte sitzen sehen, ein Bild der up and downs des menschlichen Lebens, der Veränderlichkeit irdischer Geschicke: Louis Bonaparte. Mit ihm Lord Normanby, General Changarnier und Ordonanzoffiziere aus seinem Gefolge. Am 19ten März wurden die in Folge der bösen Zeiten bedeutend herabgesetzten Preise wieder erhöht, denn das Publikum stellte sich zahlreicher ein, die Einnahmen wuchsen zusehends, und der vielbesprochene „Prophet" war nicht fern. Am 16ten April endlich betrat der lange verkündigte die Bühne, mit welcher Besetzung, welchem Glanz und welcher Pracht, ist bekannt. Der Präsident der Republik und der mit ihm befreundete Fürst Ney von der Moskowa, der trotz seiner politischen Verwickelungen, seiner veröffentlichten Arbeiten über Hypothekarwesen und seinem Vorsitz in der hierauf bezüglichen Reformcommission die Liebe zur Musik im Herzen warm hält, wie aus einem von ihm erhaltenen anziehenden und ausführlichen Schreiben über die von Commer herausgegebenen Collection operum musicor. Batavor. saec. XVI hervorleuchtet, waren bei dieser ersten Vorstellung zugegen. Mein früherer Bericht macht ausführlichere Besprechung hier überflüssig. Alles in allem genommen, macht der Prophet den Eindruck des Colossalen, er übermannt den Zuhörer, der sich sammeln muß, um das Dargebotene festzuhalten und zum Bewußtsein zu bringen, und dazu keinen Halt gewinnen kann; ein Werk tiefsinniger Combination, voll reizender melodischer Motive, die aber, nicht augenblicklich in spontaner Kraft frisch und frei hervorspringen aus der reichen modulatorischen und rhythmischen Behandlung, und daher erst allmälig bei öfterem Hören zur Geltung kommen, auch nur selten sich in eine länger anhaltende, ungestörte Cantilene ergießen. Der dramatische Gesang ist vorwaltend, im Ausdruck höchst energisch und von gewaltiger Wirkung; die Instrumentirung wie stets bei Meyerbeer meisterhaft; die reizende und pikant instrumentirte Balletmusik gehört zu dem Trefflichsten, was der Meister in diesem Fache erzeugte. Einzelne dramatische Situationen erheben sich zu Kunstschönheiten ersten Ranges, und die eingeflochtenen poetischen Intentionen verrathen den zartsinnigen und denkenden Künstler. Der Charakter, der durchweg vorzüglich getroffen, und der Ausdruck des finsteren, wilden Fanatismus, der dem Ganzen die Färbung verleiht, eine Eigenthümlichkeit der Meyerbeer'schen Muse. Die Scene zwischen Mutter und Sohn im 4ten Acte und das Seitenstück dazu im 5ten sind Hauptmomente von unvergleichlicher Wirkung, und die Krönungsfeierlichkeit im Dome als Anlage und Behandlung der Tonmassen in ihrem grandiosen Auftreten der Glanz- und Gipfelpunkt des ganzen Werkes. Daß an manchen Stellen der Virtuosität vom Meister bedeutende Zugeständnisse gemacht wurden, ist nicht in Abrede zu stellen, und ihm fast nicht drob zu zürnen, wenn er dadurch Gelegenheit giebt zu so vorzüglichen Leistungen, als wir sie hier bewundern mußten. Die Viardot und Roger bewährten sich durchweg in Gesang und Spiel als vollendete Künstler, auch die Castellan erfüllte ihre Aufgabe mit entschiedenem Talent. Daß dem Tondichter nach seinem „Robert" und den „Hugenotten" eine gesteigerte Kraftentwickelung gelang, muß bewundert werden, und berechtigt zu ferneren Erwartungen. Wie man, nebenbei bemerkt, recht gelehrt über einen Gegenstand schreiben kann und doch das Richtige verfehlt, wenn man nicht darin heimisch ist, zeigt Fetis, dem es entgeht, daß dem von ihm belobten Choralsatz der Anabaptisten, der sich charakteristisch durch das ganze Werk hindurch zieht, das weltbekannte „Wer nur den lieben Gott läßt walten" zu Grunde liegt, in sofern nämlich jener Satz mit Veränderung einer einzigen Note und Prolation oder Umwandlung des zweitheiligen in das dreitheilige Zeitmaaß Note für Note mit dem ersten Abschnitt dieses Chorals anhebt. Von den prachtvollen Decorationen verdient eine vorzügliche Erwähnung: ein öffentlicher Platz in der Stadt Münster mit gothischen Gebäuden, vielgestaltigen Erker- und Giebelhäusern in so malerischer Aufstellung und Perspective, wie noch selten auf der Bühne erschienen ist; ein Bild voller Poesie und mittelalterlichen Lebens, das den Zuschauer mit unwiderstehlicher Gewalt der Gegenwart entführt und in jene Zeit beschränkter, heimischer Häuslichkeit des früheren Bürgerthums versetzt. Großen Zulauf hatte eine kleine witzige Parodie des Propheten auf dem Theater des Vaudeville unter dem Wortspieltitel „Baptist's Esel", L'âne a Baptiste (l'Anabaptiste), mit dem guten Einfall auf dem Anschlagzettel:

„die Parodie dieses Stückes wird im großen Opernhause aufgeführt". Trotz unleidlicher Hitze, politischer Besorgnisse und grassirender Cholera ward der Prophet bis zu drei Mal in der Woche bei vollem Hause gegeben, und brachte mehrmals über 10,000 Franken ein. Mit der 25sten Aufführung, die am 6ten Juli stattfand, ward die Reihe der Sommervorstellungen geschlossen. Diese ersten 25 Vorstellungen brachten eine Gesammteinnahme von 183,889 Fr., durchschnittlich also 7355 Fr. 55 Cts., unter so ungünstigen Umständen ein ganz ungewöhnlicher und unerwarteter Erfolg. Zwischendurch ward noch die „Jüdin" gegeben, ferner „Dom Sebastian", der sich nicht halten konnte, und die „Favorite", die besser vorhielt. Am 15ten Juli mußte die Oper trotz der bedeutenden, jedoch nicht ausreichenden Einnahmen, die sie dem Propheten verdankte, in Erwartung der beantragten, aber noch nicht votirten Unterstützung auf ein Vierteljahr schließen. Die Viardot reiste nach London, um dort mit Mario in Meyerbeer's Oper ihre Rolle wieder aufzunehmen; Roger auf Gastrollen nach Deutschland; die Operngesellschaft in ähnlicher Absicht in die Provinz. Die Theater-Intendanten Hr. v. Lüttichau aus Dresden und v. Küstner aus Berlin kamen nach Paris, um die Ausstattung des Propheten in Augenschein zu nehmen, und sich mit dem Componisten über die bevorstehende Uebertragung seines Werkes auf die Bühnen genannter Residenzen zu verständigen. Frau v. Lagrange, die im Mai aus Bordeaux eintreffend noch ein Mal in Robert auftrat, reiste nach Wien, wohin sie zur Uebernahme der Partie der Fides im Propheten einen Ruf erhalten. In gleicher Berufung wird die Viardot nach Berlin reisen. Giebt es denn in Deutschland keine Sängerinnen mehr, daß man der ausländischen bedarf?

Aug. Gathy.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Luzern.

Herr Redacteur!

Eine Correspondenz aus Prag (vom August 1849) in Nr. 20 vom 5ten September 1849 in Ihrem verehrlichen Blatte enthielt irrigerweise die Nachricht, Herr E. Maschek hätte seine bisherige Stellung in Prag verlassen, um dieselbe mit der ihm angebotenen sehr ehrenvollen eines Musikdirektors in Genf zu vertauschen. — Indem ich hiermit die Freiheit nehme, zur Berichtigung Ihnen anzuzeigen, daß wir hier in Luzern seit Weihnachten 1848 so glücklich sind, Herrn E. Maschek als Musikdirektor und Oberlehrer an der Musikschule der hiesigen höhern Centrallehranstalt zu besitzen, erlaube ich mir zugleich, einen kleinen Bericht über unsere musikalischen Zustände beizufügen, indem ich mehrmals die ermunternde Wahrnehmung gemacht habe, daß Sie in Ihrem geschätzten Blatte auch dem schweizerischen Musikleben ihre Aufmerksamkeit zuwenden.

Nach dem Ableben unseres vieljährigen Musikdirektors J. C. Molitor, dessen Hauptverdienst in Einführung und Verbreitung klassischer Kirchenmusik bestand, wurde obgenannte Stelle in den verbreitetsten Blättern zur freien Bewerbung ausgeschrieben. In Folge dessen meldeten sich mehr als 30 größtentheils sehr tüchtige Aspiranten aus allen Theilen Deutschlands und der Schweiz. Herr Maschek aber, welcher von Luzerner Freunden selbst auf die erledigte Stelle aufmerksam gemacht worden war, lebte seit dem Jahre 1841, zu welcher Zeit er hier in Spohrs und Neukomms Anwesenheit das eidgenössische Musikfest dirigirte, darauf mit der hiesigen Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft die Oper: Czaar und Zimmermann von Lortzing einstudirte und mit dem glänzendsten Erfolge zu Aufführung brachte, und während acht Monaten zur Hebung des hiesigen Musiklebens ungemein viel wirkte, allgemein in so lebendiger, angenehmer Erinnerung fort, daß er alle Stimmen auf sich vereinigte und hieher berufen wurde.

Seit dieser Zeit hat denn auch das musikalische Leben unserer Stadt wieder eine ganz andere Gestalt gewonnen und einen neuen Aufschwung genommen. Die Concerte unserer Musikgesellschaft, in welchen Herr Direktor E. Maschek durch sein geschmackvolles und ergreifendes Violinspiel, Madame Maschek durch ihren schwungvollen Gesang und der kleine Violinvirtuose Ernst Maschek durch seine glänzende Technik, noch mehr aber durch sein leidenschaftliches Spiel und seinen frühreifen Gefühlsausdruck allgemeine Bewunderung erregten, und in welchen das Orchester Symphonien und Ouvertüren von Beethoven, C. M. v. Weber, Kittl ꝛc. mit Feuer und Schattirung vortrug, wurden mit steigendem Interesse wieder besucht. In Bezug auf Kirchenmusik wurden die größern Messen von Haydn, Beethoven, Cherubini, Hummel, C. M. v. Weber, Fr. Schneider, Vogler, Andre, Kalliwoda ꝛc. bald mit mehr Vollständigkeit und Präzision als bisher aufgeführt, und da auch der neu organisirte Cäcilien- oder Gesangverein der ausgezeichneten Leitung des Hrn. Musikdirektor E. Maschek sich zu erfreuen hatte; so konnte bald nach Ostern das große und schwierige Oratorium „Elias" von F. Mendelssohn-Bartholdy unter Mitwirkung von 120 Sängern

und Musikern im Stadttheater auf eine sehr befriedigende Weise zur Aufführung gebracht werden. Auch die Studenten gaben unter Hrn. Direktor E. Maschek Leitung wieder größere musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltungen im Theater und glänzten besonders durch Feuer und Ensemble im Männerchor. — Die letzte Ferienzeit benutzte Herr E. Maschek zu einer Kunstreise ins Berner-Oberland und die französische Schweiz und erregte besonders in Interlacken, Thun und Lausanne durch seinen kaum zehnjährigen, mit seltener Raschheit und Leichtigkeit vorwärts schreitenden Knaben das höchste Erstaunen. In Lausanne, wo Herr E. Maschek im Jahre 1842 das eidgenössische Musikfest dirigirt und nachher mehrere Jahre als Musikdirektor sich aufgehalten hatte, wurde sein ersehntes Wiedererscheinen vorzüglich enthusiastisch begrüßt. Mendelssohn, der leider so früh verblichene, hatte sich nämlich bei genanntem Musikfeste nach Aufführung einer seiner Cantaten so günstig über Herrn Mascheks Talent, große Massen zu leiten, ausgesprochen, daß er seither in der ganzen Schweiz; so wie später auch in Prag den wohlbegründeten Ruf eines der ersten Direktoren genoß. Ernst Maschek, Sohn, von dem man in Lausanne noch nicht einmal wußte, daß er das Violinstudium nur begonnen, wurde nach dem letzten Concerte gerufen, mit Blumen bekränzt, und öffentlich von der Société artistique et littéraire zum Ehrenmitgliede ernannt, in den Journalen mit den Schwestern Milanollo zusammengestellt und mit Preisgedichten beehrt.

Eine längere Anwesenheit des vortrefflichen jungen Baritonisten Julius Stockhausen, würdiger Schüler Emanuel Garcia's und Sohn der in ganz England, Frankreich und der Schweiz rühmlichst bekannten Sopran-Sängerin und des Harfenisten Stockhausen, welche gewöhnlich während der schönen Jahreszeit mit Familie ihr Sommerschloß Tannenfels in der Nähe von Luzern bewohnen) bot der hiesigen Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft den erwünschten Anlaß, den talentvollen, kunstgebildeten Sänger auf unserer Bühne debütiren zu sehen, indem Mad. Maschek sich sehr bereitwillig zeigte, die Sopran-Solopartbie zu übernehmen, um einige Hauptscenen aus dem Nachtlager in Granada zur Aufführung bringen zu können. Die Scene der Falschmünzer vorab wurde mit so stürmischem Beifall aufgenommen, daß sie jedesmal wiederholt werden mußte. Durch den günstigen Erfolg ermuthigt, wurde gleich darauf die Oper Zampa von Herold zur Hand genommen, in der kurzen Frist von ungefähr 6 Wochen von Bühne und Orchester vollständig einstudirt und bei stets vollem Hause und steigendem Beifalle dreimal kurz nach einander aufgeführt, Dank der ausgezeichnet tüchtigen, umsichtigen und energischen Leitung unseres verehrten Hrn. Musikdirektors E. Maschek, dessen Gattin in der Rolle der Camilla den ungetheiltesten Beifall sich erwarb. Herr J. Stockhausen legte in der Titelrolle den unzweideutigen Beweis ab, daß er nicht nur als Concertsänger ganz Ausgezeichnetes leiste, sondern daß er auch für die Bühne in hohem Grade befähiget sei. Die übrigen Solopartbien, der kräftige, gemischte Chor, aus circa 45 Personen so wie das vollständige Orchester waren durchgehends von Dilettanten besetzt, welche durch ihre Bemühungen und Leistungen allgemeine Anerkennung sich erwarben. Der nächste Kunstgenuß, der unser wartet, wird wie ich höre, das Benefiz-Concert von Herrn Maschek sein, der stets eine gute Wahl trifft.

Schließlich erlaube ich mir noch, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß gegen Ende Juni laufenden Jahres hier das sogenannte eidgenössische Sängerfest stattfinden soll, ein Fest, welches erst vor einigen Jahren angeregt und letztes Jahr bereits in großartigem Maaßstabe in Bern abgehalten wurde.

Ein anderes ist die schon vor mehr als 40 Jahren, so viel ich weiß, in Luzern gegründete schweizerische Musikgesellschaft, welche letzten Sommer in Solothurn ihr Fest beging, an welchem sowohl Sänger und Sängerinnen als Instrumentalisten Theil nehmen, während an ersterm Feste blos Sänger mitwirken. Es sollen deren bei 2000 aus allen Gauen des Schweizerlandes hier erwartet werden. Die Zahl der eingeschriebenen Zweigvereine beträgt gegenwärtig 62. Bereits sind die ersten Einleitungen zum Feste getroffen und unsere notablen vaterländischen Componisten, wie ein X. Schnyder von Wartensee, ein Carl Greith von St. Gallen ꝛc. für Festgesänge begrüßt worden. Auch das Andenken Vater Nägeli's, des Gründers der schweizerischen Männerchöre soll billigerweise geehrt werden. Das Fest dürfte bei aller Einfachheit durch Großartigkeit und Brüderlichkeit sich auszeichnen. Für das Gelingen des musikalischen Theils desselben bürgt auch hier wiederum der Name Ernst Maschek, welcher die General-Direktion der Gesammtaufführung übernommen. —

B. S.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Instructives.

C. Berg, Op. 34. **Tägliche Fingerübungen für das Pianofortespiel. Mit ausführlichen Erläuterungen zu deren Anwendung. Schott.** 2 **Fl.** 24 **Kr.**

Der Verfasser hat Erfahrung, und die Uebungen sind nach guten Grundsätzen geordnet. Sie sind daher zu empfehlen, wenn wir auch nicht gerade Neues entdecken konnten.

H. Bertini jeune, **Op.** 177. 25 Etudes spéciales de la velocité, du trille et de la main gauche. **Schott.** 4 **Fl.** 48 **Kr.**

Sie bilden die 3te Lieferung der unter obiger Opuszahl erschienenen Nouvelles Etudes. Des Guten und Zweckmäßigen ist viel in diesem Hefte enthalten, und dabei ist der Compositionswerth ein nicht unbedeutender. Sie verdienen die weiteste Verbreitung mit vollem Rechte.

J. Schurz, Op. 3. 12 Etudes. **Glöggl.** 1 **Fl.** 30 **Kr.**

Neue Seiten der Technik Entfaltendes bieten diese Studien nicht; sie verarbeiten nur Dagewesenes, aber das nicht ungeschickt. Zu brauchen sind sie auf alle Fälle für Solche, die Bertini und Cramer überwunden haben.

L. Ch. de Lisle, Op. 14. 12 Mélodies-Etudes. (2 **Hefte.**) **Schloss. Jedes Heft** 25 **Ngr.**

Weder was das Melodische, noch was das Technische betrifft, sind vorliegende Sachen bedeutend. Es bewegt sich Alles im ausgefahrenen Geleise der Gewöhnlichkeit, und hat durch die schlechtgeglückte Vereinigung als Melodie-Etüde etwas Zwitterhaftes, das weder Fisch noch Fleisch ist.

F. X. Chwatal, Op. 92. **Methodisch geordnete Pianoforte-Schule für das zarte und reifere Jugendalter. Heinrichshofen.** 2 **Lieferungen. Nr.** 1, 20 **Sgr.** netto. **Nr.** 2, 15 **Sgr.** netto.

Indem uns erst zwei Lieferungen von genanntem Werke vorliegen, können wir natürlich noch kein Endurtheil abgeben. So viel wollen wir nur sagen, daß das Material uns gut geordnet und die Darstellung eine faßliche scheint. — Wir werden auf das Werk zurückkommen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

Fr. Hünten, Op. 169. Les fileuses. Rondo élegant sur l'opéra Martha. **Breitkopf u. Härtel.** 20 **Ngr.**

Fr. Hünten, Op. 170. Fantaisie brillante sur Martha. **Breitkopf u. Härtel.** 25 **Ngr.**

Zwei Sachen, die sehr harmlos ihr kurzes Leben verbringen werden; Neues und Ungeahntes wollen sie nicht bieten, und willig begeben sie sich alles Rechts auf Unsterblichkeit.

J. B. Duvernoy, Op. 182. Fantaisie sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel.** 17½ **Ngr.**

Dilettantenkost der leichtesten und seichtesten Art.

G. A. Osborne, Op. 78. Fantaisie brillante sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel.** 20 **Ngr.**

Die Gewöhnlichkeit verleugnet sich nirgends in diesem Stücke, und diese wird nicht einmal durch hinreichenden Geschmack in Anlage und Ausführung verdeckt.

F. Beyer, Op. 98. Etudes mélodiques sur des airs populaires. 4 **Hefte. Schott. Nr.** 1, 36 **Kr. Nr.** 2, 36 **Kr. Nr.** 3, 45 **Kr. Nr.** 4, 45 **Kr.**

Die Lieder: Heimliche Liebe, der Nibelungenhort, die letzte Rose und Robin Adair, werden zu einer Art von variirten Uebertragungen verarbeitet, die übrigens der Rubrik, in die wir sie verwiesen haben, alle Ehre machen.

C. Voß, Op. 104. (**Nr.** 1.) **Drei Melodien. Breitkopf u. Härtel.** 7½ **Ngr.**

„Ein flüchtiger Blick" heißt Nr. 1 dieser Melodien; wir sehnen uns nicht sehr Nr. 2 und 3 kennen zu lernen, vorausgesetzt, daß sie eben so unbedeutend und wässerig sind als die vorliegende. Ein Gesang in Octaven, ohne Empfindung, ohne Charakter, mit einer Triolenbegleitung — das ist der ganze Inhalt des flüchtigsten der flüchtigen Blicke.

Für Pianoforte zu vier Händen.

G. A. Osborne, Op. 69. **Duo. Schott.** 1 **Fl.** 48 **Kr.**

Besteht aus lauter einzelnen Stückchen und Fetzen ohne allen inneren Zusammenhang und Entwickelung. Die Gedanken sind nicht weit her; zu spielen ist's aber nicht ganz leicht.

Für Violoncell.

A. Schmitt, Op. 106. Cantabile pour Violoncello ou Alto et Piano. **Hofmeister.** 15 **Ngr.**

Ein Stück, das auf jeder Zeile den tüchtigen und formgewandten Musiker zeigt. Das Ganze ist würdig und gemessen, und von virtuosem Flitterkram keine Rede.

Lieder mit Pianoforte.

H. Reeb, Der todte Soldat. Ged. von Gab. Seidl. Schott. 36 Kr.

Etwas trocken und gemacht, so wie auch von Tiefe der Auffassung wenig zu spüren ist. Eine eigenthümliche Spießbürgerlichkeit charakterisirt das ganze Lied.

L. Unger, Op. 7. Vier Lieder von Eichendorff und Geibel, für Mezzo-Sopran oder tiefen Tenor. Hofmeister. 15 Ngr.

Die verständige Auffassung der Texte ist nur zu loben, und die Lieder wären ausgezeichnet zu nennen, wenn nur die Melodien etwas beseelter wären und etwas weniger träge dahin schlichen.

Intelligenzblatt.

☞ Zu Nr. 6, S. 27 dies. Bl. (von *A. Dörffel*).

„Uns wollte bedünken, uns wollte, mir wollte auffallen, mir wollte“ —
Wer ist's, der solch' neuesten Phrasen nicht „höhere“ Bewunderung zollte?
Gezeugt und gesäugt von dem Famulus, werden sie fetter und feister:
Bereits anerkennet sie lächelnd als eigene Kinder der Meister.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 16. Den 22. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Beethoven's Symphonien im Zusammenhange betrachtet.

(Schluß.)

Aus diesem Grunde wird der erste Schritt zu der höchst nöthigen und durchgreifenden Reform unserer Oper darin bestehen müssen, daß der Componist im Dichter aufgeht und dieser ohne fremde wesentliche Hülfe ein einiges Kunstwerk hinstellt, in welchem Wort- und Tondichtung von einer höheren Absicht — die nur die dramatische sein kann — abhängig gemacht erscheinen. Dann auch wird das Publikum, welches jetzt ein wahres Chaos der verschiedenartigsten Anforderungen bildet, endlich einmal wissen, warum es eigentlich in die Oper geht und das armselige Bemühen der Zuhörer aufhören, aus einem Schocke sich einander jagender Melodieen wenigstens eine mit nach Hause zu nehmen. Das Publikum ist in Wahrheit des musikalischen Dramas eben so bedürftig, als im Hinblick auf die heutige Oper — das Surrogat desselben — die Kunst im Allgemeinen; und unverkennbar, recht in die Augen fallend ist es sogar, daß dem Verfalle und der Schwäche der Oper gegenüber eine besondere Entwickelung der nichttheatralischen Vokalmusik (Schumann, Löwe u. A.) und — wie schon erwähnt — auch der Instrumentalmusik stattgefunden hat, welche direkt auf jene höhere Gattung führen muß, sobald man das hier Gewonnene auf das Bühnenwerk übertragen will. — Was nun die Tonkunst im Besonderen anbelangt, so wird derselben in ihrer Vereinigung mit den Schwesterkünsten ihre Eigenthümlichkeit nicht nur vollkommen verbleiben, sondern sie wird eben in dieser Vereinigung die Veranlassung zu einer Weiterentwickelung nach fast unbegrenzten Richtungen hin zuverlässig finden: dies beweist schon der Entwickelungsgang, den bis jetzt die Musik im Besonderen in ihrer bloßen Vereinigung mit der Poesie, in der Vokalmusik genommen hat. Als Separatkunst aber wird die Musik dann um so eher in ihrer Reinheit fortzudauern vermögen, wenn die Zwittergattungen, die ihr jetzt mit Bleigewicht anhängen, vom musikalischen Drama aufgenommen worden sind, denn wer in Wort und Ton zu dichten vermag, wird vernünftigerweise da sich nicht mit einer halben Wirkung begnügen, wo ihm das Feld zur Erzielung einer vollständigen Wirkung offen ist und auf diese Weise wird die Gattung der malenden Instrumentalmusik und mit ihr noch manche Auswüchse der heutigen Vokalmusik im Drama aufgehen. Die Instrumentalmusik aber wird als reine und gereinigte Tonkunst allein den spezifisch musikalischen Naturen verbleiben, während jedes höhere Streben vielseitiger Geister, welches jetzt eben in musikalische Zwittergattungen auslaufen mußte, im Drama das Kunstwerk vorfinden wird, mit dessen Pflege die gesammte Kunst zum Gemeingut der ganzen Menschheit, der Künstler zum wirklichen Wohlthäter derselben erhoben werden mag.

Wenn man den Ausdruck jener unaussprechlichen und unerklärbaren Empfindungen, die Erregung des Gefühlsvermögens nach den verschiedensten Seiten hin als Haupteigenthümlichkeiten der Musik überhaupt und

nicht mit Unrecht bezeichnet, so wird die reine Tonkunst diese Eigenthümlichkeiten in ihrem Kunstwerke doch nur innerhalb gewisser Grenzen geltend machen dürfen: denn selbstverständlich kann es der Zweck eines Tonwerkes wohl nicht sein, den Zuhörer in einen Strudel der verschiedenartigsten Empfindungen zu stürzen. Jene Grenzen sind nun aber durch die Nothwendigkeit eines bestimmten Inhalts, einer Hauptempfindung gezogen. Ist diese Hauptempfindung eine allgemeine und dabei scharf und sicher gezeichnet, so wird das Tonstück stets für sich selber zu sprechen vermögen; ist dies aber nicht der Fall und namentlich die Empfindung eine mehr persönliche, so bietet sich in einfachen und allgemeinen Wortüberschriften ein passendes Mittel dar, dem Zuhörer die Intention des Componisten klar zu machen. Von diesem Mittel hat man denn auch in neuerer Zeit zuweilen Gebrauch gemacht und es werden hiermit die Grenzen der reinen Tonkunst da noch nicht überschritten, wo die Worte bald mehr bald weniger direkt nur eine Empfindung bezeichnen und sich jeder Aufforderung des Zuhörers zu Nachdenken und Vergleichungen enthalten. Mit solcher Nachhülfe durch das im Allgemeinen bezeichnende Wort werden namentlich gewisse Typen, wie z. B. das Adagio ihren Platz in einer populären Instrumentalmusik behaupten können, während der Tonsatz im Tanzcharakter jener Nachhülfe niemals bedürfen wird. —

Schließlich kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß ich die musikalische Menschheit hinlänglich kenne, um vollkommen zu wissen, welcher Art die Urtheile derselben über die hier ausgesprochenen Meinungen sein werden. Mit Vielen wird gar nicht zu rechten sein; den Andern wäre noch Manches zu sagen: möge einiges Allgemeine genügen.

An die Stelle des dunkeln Gefühles tritt heute der helle Gedanke, das Unbewußtsein weicht dem Bewußtsein. Auch die Musik wird sich dem Einflusse des Gedankens nicht zu entziehen, sie wird nur insoweit zu bestehen vermögen, als das Bewußtsein in ihr Raum hat. Uebrigens kann man es nur höchsten Gewinn nennen, wenn diejenige Kunst, in der man neben einem großen Künstler ein ganz erbärmlicher Mensch sein darf, einer Kunst Platz machen muß, in welcher der Mensch vor dem Künstler in Betracht kommt, in welcher keine erlernte Fertigkeit, kein angebornes Spezialtalent den Künstler größer, als den Menschen erscheinen lassen kann. Daß nicht die Musik im Besonderen das Feld sein wird, wo der Berufene an der Veredelung der Menschen arbeiten kann, sondern daß die Musik höchstens einen Theil derjenigen Kunst bilden wird, deren Kunstwerk nur durch den Gedanken seines Schöpfers Anspruch auf Gültigkeit erlangen kann, versteht sich fast von selbst und deshalb werden auch alle die Redensarten von dem außerordentlich wohlthätigen Einflusse der Künste auf die Menschheit erst dann ihre volle Bedeutung erhalten, wenn eine Kunstgattung gewonnen ist, in welcher eine unabweisbare, nachhaltige und wirklich erhebende Einwirkung auf alle Menschen überhaupt möglich ist.

Dresden, im Januar 1850.

Für Männerstimmen.

Robert Schumann, Op. 65. Ritornelle von Fr. Rückert, in canonischen Weisen für mehrstimmigen Männergesang. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Partitur u. Stimmen, 1 Thlr.

Dem Männergesange wird in diesen Compositionen eine neue, werthvolle Gabe dargereicht. Es ist ein gelungener Griff, den Schumann in den Schatz seines anvertrauten Pfundes gethan, ein Erzeugniß von hohem, künstlerischem Werthe. Gleich den Orgelfugen, begrüßen wir diese Canons die sich den eben genannten Werke würdig zur Seite stellen, mit hoher Freude; nicht der Form, des Gewandes wegen allein, in dem uns diese Tonstücke entgegentreten, nein, hier wie dort erkennen wir Schumanns Rastlosigkeit in der Ergründung seiner Kunst, seine Liebe und treue Hingabe an dieselbe; denn nur der reichbegabte, wirklich durch und durch künstlerische Geist vermag uns solches zu bieten und dafür wahre Hochachtung abzunöthigen. Freilich kann es auch nicht ausbleiben, daß Schumanns künstlerisches Wesen überhaupt, wie das unserer Coriphäen zu ihrer Zeit, auf schwächere, weniger vorgedrungene Geister nachtheilig einwirkt; diese erkennen wohl, daß etwas besonderes zu ihnen spricht, aber sie vermögen nicht ganz zu durchschauen, was denn eigentlich die Bedeutendheit ihres Ideals ausmacht, nehmen das nur beiläufige als Hauptsache, staunen bald Accordverbindungen, Modulationen, formelle Anordnungen als ein nie Dagewesenes an, während das producirende Genie nicht im Entferntesten durch diese Dinge allein neu erscheinen will. Eine große künstlerische Individualität kann nur begriffen werden von denen, welche die unermeßliche Weite der Kunst mit rüstigem Fuße durchschreiten und bei allen Denkmälern derselben verweilen in Ehrfurcht und Liebe. Möge dann die eigene Individualität hier oder dort länger und mit mehr Antheil verharren bei dem verwandtem Geiste, die Bewunderung und Verehrung wird sie den anderen gleichberechtigten nie versagen. Es giebt nur eine

wahre Kunst, nur einen rechten Drang zu ihr! das haben alle unsre unsterblichen Meister bezeugt, und Schumann geht auch die Bahn, die zu dem schönen Ziele führt, das den von den Göttern beglückten wenn auch erst später winkt. Wenden wir uns nun zu den Ritornellen, und machen uns zunächst mit ihren Texten bekannt. Es sind folgende:

Nr. 1. Die Rose stand im Thau, es waren Perlen grau. Als Sonne sie beschienen, wurde sie zu Rubinen.

Nr. 2. Laßt Lautenspiel und Becherklang nicht rasten, so lang es Zeit ist zu der Jugend Festen! Ist Fasching aus, so folgen dann die Fasten.

Nr. 3. Blüth' oder Schnee, Lust oder Weh! Ein Windhauch schüttelt des Lebens Baum, zerronnen ist Frühlings- und Wintertraum!

Nr. 4. Gebt mir zu trinken! Was in den Sternen steht, kann man nicht ändern, doch man vergißt es bei dem Gläser blinken!

Nr. 5. Zürne nicht des Herbstes Wind, der die Rosen raubet, sondern Rosen geh' geschwind pflücken, eh' er schnaubet.

Nr. 6. In Sommertagen rüste den Schlitten, und deinen Wagen in Winters Mitten!

Nr. 7. In Meeres Mitten ist ein offner Laden und eine junge Kaufmannsfrau darinnen,
Die feil hat golden Band und Seidenfäden
In Meeres Mitt' ist ein Altar erhoben,
Mit Rosenkränzen kommen alle Frauen!
O bittet ihn für mich, Jesum den Knaben!

Zu diesen Worten nun hat der Componist eben so musikalisch schön als kunstvolle Weisen gebildet. Jeder Canon ist eigenthümlich in seiner Anordnung und Ausführung, in den den Satz bildenden und den Canon führenden Stimmen. So ist Nr. 1 für fünf Solostimmen, 2 Tenöre und 3 Bässe, wovon wieder zwei, der 1ste Tenor und 1ste Baß den Canon haben; Nr. 2, Chor für 3 Bässe. Nr. 3, Canon für 3 Solotenöre, dem ein einstimmiger Männerchor zur Unterlage gegeben ist; Nr. 4, Chor für 3 Bässe. Nr. 5, für 4 Solostimmen, 2 Tenöre, 2 Bässe. Nr. 6. für Chor, 2 Tenöre, 2 Bässe. Nr. 7, Canon infinitus Chor für dieselben Stimmen. Soll ein Canon wie Nr. 1 recht wirken, so müssen die begleitenden Stimmen äußerst discret verfahren, um die Solostimmen nicht zu größerer Kraft zu zwingen, als sie anwenden dürfen um die Zartheit des Satzes zu bewahren; aber eben so müssen die Solisten den sanften Hauch desselben wohl fühlen und dadurch das Ganze regieren. Der Componist läßt erkennen, daß nur von der kunstverständigen Ausführung seiner Tonstücke das rechte Verständniß derselben abhängt, darum hat er auch Nüancirungen und Stimmenbesetzung wo ihm nöthig schien genau angegeben, worauf man besonders achten muß.

Männergesangvereine und Freunde des Männergesanges werden gleich uns die Trefflichkeit des Schumann'schen Werkes erkennen, und wünschen wir deßhalb, daß diese sich damit bekannt zu machen nicht unterlassen. Gewährt schon die Ausführung der Stücke in einfacher Besetzung jeder Stimme im häuslichen Kreise, wozu sie sich wohl eignen, wahres Vergnügen, so tritt zu dem noch erhöhten, durch die vom Componisten bedingte und mitunter erforderliche volle Besetzung eines guten Männerchores, für diesen noch das Nützliche. Besetzungen wie sie Nr. 2 und 4 fordern, sind stets vorhanden, und können dergleichen Sätze selbst gesungen werden, wenn die Tenöre in dem Freien sind; dagegen bieten Nr. 3 und 7 wohl die ausgesuchteste Wirkung, die zu finden ist. Nicht, weil übergroße Schwierigkeiten darin sich finden, sondern weil die regste Theilnahme alle Sänger beseelen wird, diese köstlichen Stücke auf das Nötchen genau darzustellen, wobei sich allerdings finden wird, daß das keine so leichte Sache ist. Schließlich seien die Ritornelle allen ernststrebenden Jüngern der Kunst empfohlen, deren Studium ihnen mehr Nutzen bringen wird, als so manche Abhandlung über den Canon.

Dem Componisten aber sei Dank gesagt für das gelungene Werk, welches ein schönes Zeugniß seiner Meisterschaft giebt; denn nur der Meister vermag über Schwierigkeiten wie sie die canonische Schreibweise, verbunden mit den zur Darstellung gewählten Organen häufig darbietet, so glücklich wegzukommen und dabei Tonstücke hervorzubringen, die, wie zumal Nr. 3 und 7 auch in anderer Beziehung so hohen Werth haben.

Die Ausstattung ist, wie man in dieser Verlagshandlung gewohnt, vortrefflich.

H. Sch.

Kleine Zeitung.

Magdeburg. Der Magdeburger Tonkünstler-Verein in seiner Wirksamkeit von Juli bis ultimo December 1849. Die erste Versammlung dieses Semesters war ausschließlich älterer Musik gewidmet. Herr Musikdir. Ehrlich spielte S. Bach's chromatische Fantasie und leitete dieselbe durch eine biographische Schilderung des Meisters nach Forkel und durch eine Charakteristik der Compositionen Bach's nach A. B. Marx ein. Das darauffolgende 4te Clavier-Concert von Händel in F-Dur, von Herrn MD. G. Rebling gespielt und mit kleinem

Orchester begleitet wurde durch Lyser's Novelle, die den Namen des Meisters führt und welche Herr Pred. Sachse las, vorbereitet. Die von Händel zu London componirten Ouvertüren zu Esther (1720) und zu Parthenope (1730) für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß und 2 Hoboen bildeten den Schluß und wurden durch das, denselben von C F. Becker beigegebene Vorwort eingeleitet.

Eine andere Versammlung diente nur Mozart'scher Musik. Nachdem die Biographie des Meisters aus Schilling's Universallexicon von Frl. Emil Fritze gelesen war, wurde das Trio in Es für Pianof., Clarinette und Bratsche vorgetragen, das Pianof. von Herrn Golde jun., die Clarinette von einem Gast Herrn Frömmig und die Bratsche von Unterzeichnetem gespielt. Herr Ref. Sachse sang dann „An Chloe" und das Streich-Quartett in B-Dur machte den Beschluß, die erste Violine vorgetragen von Hrn. Ref. C. Kretschmann, die zweite von Hrn. MD. Mühling, die Bratsche von Unterzeichnetem und das Cello von dem Gaste Hrn. Th. Ahrend.

Eine dritte Versammlung war Haydn gewidmet Die Biographie aus Schilling's Lexicon las Frl. Ribbeck. Eine Symphonie in Es (nach Klage's Arrangement à 4. ms Nr. 15) folgte, gespielt von Hrn. Herrm. Richter und dem Unterzeichnetem. Frl. Wachsmann trug allein den Gesang „Ein kleines Haus" ꝛc. und mit Hrn. Ref. Sachse das Duett: „O laß mich Holder wissen", endlich Letzterer allein das Lied: „Wie lieb' ich dich" vor. Den Schluß bildete das Streichquartett in C-Dur mit den Kaiser-Variationen, besetzt: Violine 1 Concertmstr. Beck, Violine 2 MD. Mühling, Viola Unterzeichneter, Cello Hr. Meyer jun.

Zwei Versammlungen gehörten der Anregung zu einer Vergleichung R. Schumann's mit Mendelssohn, begründet durch eine Abhandlung von Franz Brendel, betitelt: R. Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy, welche Hr. MD. Ehrlich vorlas. Von Mendelssohn wurden hierbei geboten: 3 Lieder ohne Worte (aus Heft I. V und VI) von Hrn. O. Lehmann vorgetragen; 2 vierstimmige Männergesänge aus dem nachgelaßnen Opus 75, durch die Gefälligkeit mehrerer Gäste; das Lied: „Ueber die Berge" gesungen von Hrn. Ref. Sachse; und das Streichquartett in Es, gespielt von den Mitgliedern Beck, Mühling, Wendt und Meyer jun.. Von Rob. Schumann: Erster Satz der neusten Symphonie, à 4 ms. gespielt von MD. Ehrlich und Unterzeichnetem; die Ballade: Loreley (später noch wiederholt) von Hrn. Ref. Sachse gesungen: Kinderscenen, in Auswahl durch Hrn. MD. Ehrlich vorgetragen; und das große Quintett in Es-Dur für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Cello. Besetzung: Rebling, Beck, Mühling, Wendt und Meyer jun.

Ein Vortrag von Chopin's Polonaise in Cis-Moll Op. 26, seinem Impromptu in As Op. 89 und dem Mazurka in H-Moll Op. 33 durch Hrn. Herrmann Richter wurde eingeleitet mit Heine's Bemerkungen über Rossini, Meyerbeer, Liszt und Chopin, gelesen von Hrn. Pred. Sachse.

Einer erläuternden Zergliederung der Beethoven'schen A-Dur Symphonie von Ortlepp, die der MD. Ehrlich las wurde die Aufführung der Symphonie selbst (die einzelnen Sätze an den betreffenden Stellen) beigegeben in einem Arrangement für 2 Violinen (doppelt besetzt) 1ste und 2te Viole und Violoncell mit Contrabaß; Besetzung: Beck, Meyer sen., C. Kretschmann, G. Rebling, Wendt, Mühling, Meyer jun., Günther.

Endlich folgte einer von Ref. Reißner gelesenen Biographie Dusseck's seine Sonate in As: Le retour de Paris, gespielt von Frl. Laura Spranger.

Außerdem noch in verschiedene Versammlungen vertheilt wurde gelesen: Ortlepp's Beethovens neunte Symphonie, von Hrn. Pred. Sachse; vorgetragen: Beethoven's Es-Dur Trio Op. 70 für Pianoforte, Violine und Violoncell (Ehrlich, Kroll, Meyer jun.); S. Bach's Concert für 2 Claviere in C-Moll (Herrm. Richter und Gattin) mit Quartettbegleitung; S Bach's Suite à 4 ms. (Finzenhagen, W. Rebling); R. Schumann's Variationen für 2 Pianoforte Op. 46 (Ehrlich, G. Rebling); Mendelssohn's 2tes Trio für Pianoforte Violine und Cello in C-Moll, Op 66 (Ehrlich, C. Kretschmann, Gast Th. Ahrend) Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum à 4 ms. (Ehrlich, Golde jun.); Kuhlau's Variationen à 4 ms. in F-Dur Op. 114 (Richard und Clara Schefter); gesungen: Altschottisches Lied nach Haydn's Bearbeitung, von Hrn. Ref. Sachse.

Der Verein zählte zu Ende 1849: 52 Mitglieder.

C. Wendt, Schriftführer.

Hamburg. Der Prophet von Meyerbeer wird sehr gut auf- und ausgeführt. Die Direction setzte auch große Hoffnungen darauf, sie wendete eine bedeutende Summe auf die Ausstattung und Scenerie, erlebte aber auch das seltene Glück, daß von den ersten vier Vorstellungen, bei gedrängt vollem Hause, jede 1000 Thaler eintrug. Vier gleiche Einnahmen sind noch zu erwarten, und dann können noch acht folgende Vorstellungen jede 500 Thaler einbringen, da Jedermann die prachtvolle Oper wird sehen wollen. Das erforderliche Solosänger-Personal ist nicht groß, es sind nur drei Hauptpartien: Johann, Bertha, Fides. Erstere ist bei uns gut, Bertha mittelmäßig, Fides aber ausgezeichnet, wohl in Deutschland nicht besser zu haben. Frl. Wagner von Dresden hat schönen Umfang der Töne, Schule und Spiel. Die Decorationen und Garderobe sind prachtvoll, das Chor- und Orchesterpersonal ist gut einstudirt. Ich bin ganz zufrieden. Man tadelt Einzelnes, weil es Mode ist, Nichts vollkommen zu finden. Das alte Lied.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 17. Den 26. Februar 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Noch einmal der Prophet von Meyerbeer.

Der Dresdner Beurtheiler des Propheten vom musikalischen Standpunkte aus (Nr. 11 ds. Blattes) glaubt einer Pflicht gegen den Leser nachzukommen, wenn er im Folgenden die allgemeinen Betrachtungen mittheilt, welche die Oper in ihm angeregt hat.

Nach der Oper Mozarts, in welcher die historische Unterlage des musikalischen Bühnenwerks, das Singspiel, seine höchste Vollendung fand, beginnt eine neue Entwickelung der ernsten Oper — ein scheinbarer Rückschritt, sobald man allein die musikalischen Bedingungen ins Auge faßt, ein Fortschritt jedoch und zwar ein prinzipieller Fortschritt, sobald man — wie man muß — den poetischen Gehalt, den namentlich eine Dichtung von so zu sagen musikalischer Nothwendigkeit verlangt und die ideale Richtung, welche die Tonkunst durch den Messias der Instrumentalmusik erlangt hat, in Betracht zieht. Die Haupterscheinungen dieser neuen Entwickelung bezeichnen sich durch die sogenannte romantische Oper und die französische große Oper, durch die Namen Weber und Meyerbeer; die Singspieloper ist dagegen dem heiteren Genre anheimgefallen, dessen würdige Vertreter wir jetzt in Flotow und Konsorten erblicken. Die Oper Webers durchschreitet einen beträchtlichen Raum des ganzen Weges jener Entwickelung und schon eine Vergleichung des Freischütz mit der Euryanthe läßt dies zur Genüge erkennen: noch mehr natürlich und namentlich das Hervorgehen der Weberschen Oper aus der Mozartschen eine gleichzeitige Betrachtung der in Vergessenheit gerathenen früheren Opern Webers. Der prinzipielle Unterschied bezeichnet sich durch das starke Hervortreten, die fast ausschließliche Herrschaft derjenigen Seite des dramatischen Elementes, welche man im Gegensatze zu der intriguanten die Gefühlsseite nennen möchte, in Folge dessen nun aber durch größere Einfachheit und ruhigeren Gang der Handlung, durch Situationen, welche, weil sie allein auf Affekte basirt sind, der Tonkunst gestatten, sich nach ihrem innersten Wesen zu entfalten und die in solcher Weise sich als große dramatische Einzelnbilder, als Hauptscenen eines Ganzen herausstellen, das als nothwendig der Musik bedürftig ebenfalls erscheinen wird. Selbst manche gescheidte Leute haben nun nicht zu begreifen vermocht, wie der geistvolle Weber den Text der unsterblichen Dichterin der Euryanthe habe componiren können. Wie Beethoven in dem Finale der 9ten Symphonie, so wußte zuverlässig auch Weber in der Euryanthe, wohinaus er — so zu sagen — mit der Musik wollte; beiden Componisten aber gingen diejenigen Fähigkeiten ab, deren Besitz sie statt eines halben, ohnfehlbar einen ganzen Schritt hätte machen lassen und deshalb griffen sie nach Dichtungen, welche wenigstens annäherungsweise ihrem vorgefaßten Gedanken entsprachen und durch deren Umdichtung sie am auffallendsten beurkundeten, daß es ihnen nicht um die Textesworte derselben, sondern um etwas ganz Anderes zu thun war; Beiden schwebte ohnzweifelhaft das musikalische Drama vor. Dieses musikalische Drama dürfte freilich einen Gegensatz bilden zu derjenigen Oper, von welcher jener Wiener Humorist sagen durfte:

„man singt in derselben, was zu sagen man sich schämt.“ In ihm wird die Anwendung der Musik aus innerer Nothwendigkeit sich rechtfertigen müssen und deshalb eine poetische Dichtung das erste Erforderniß desselben sein. Neben diesem nothwendig poetischen Gehalte des Ganzen aber treten die Eigenschaften, welche wir heute von einer Oper zu verlangen und durch die Ausdrücke lyrisch, dramatisch zu bezeichnen pflegen, in die zweite Reihe der Anforderungen zurück und damit ist zugleich gesagt, daß die französische große Oper, die man mit Vorliebe dramatisch nennt oder von der ab man sich vielmehr den Begriff dieses Wortes construirt zu haben scheint, dieses musikalische Drama nicht sein kann; wohl aber ist daraus zu entnehmen, daß auf dem durch Weber betretenen Wege auf dasselbe gelangt werden muß. Neben den Anfängen des musikalischen Dramas in Weber und einigen noch später zu erwähnenden Erscheinungen der neuesten Zeit erscheint die französische große Oper in der That nur als ein glänzender Abweg und namentlich ist es der Prophet Meyerbeers, welcher diese Ansicht aufs Neue bestätigt. Die Webersche Oper verhält sich zur Meyerbeerschen wie Poesie zu nackter Wirklichkeit, wie Gefühl zu kaltem Verstande und weil eben wirkliche und verständige Menschen im gemeinen Leben ihre mehr oder weniger prosaischen Gedanken nicht durch Singen auszudrücken pflegen; deshalb kann die französische große Oper alles Andere, z. B. ein Werk der Spekulation sein, eine Pfiffigkeitsoper — wie sich sehr bezeichnend in einem neuen Buche über Kunst ausgedrückt wird — nur nicht ein Werk echter Kunst. Und wo die Bedingungen dieser fehlen, da hält man bei einer Beurtheilung sich an die verwendeten Einzelnheiten, welche oft von großem Interesse sein können und in vielen französischen großen Opern es wirklich sind. Da legt man an die einseitigen Leistungen des Componisten den einseitigen musikalischen Maaßstab, an die des Librettofabrikanten den der berühmten Logik, welche die Franzosen ja erfunden haben sollen. In Bezug auf den Propheten ist das Erstere schon früher und wird das Letztere weiter unten geschehen. Vorher jedoch mag auf den bezeichnenden Umstand aufmerksam gemacht werden, daß in den Opern eines neueren Componisten die Rückkehr auf den rechten Weg sich bereits offenbart hat. Richard Wagner, der das Wesen der Kunst wie irgend Einer erkannt, ist es, welcher, nachdem er mit seinem Rienzi den Helden der französischen großen Oper in dessen eigenem Genre überboten hatte, auch direkt auf das musikalische Drama gelangt ist, denn sein Tannhäuser ist nicht nur ein prinzipielles Zurückkommen auf die Oper Webers, sondern erscheint auch und zwar in doppelter Beziehung als eine höhere Potenz derselben, einmal nämlich durch die Verknüpfung Webers und Meyerbeers, d. h. durch die gleichzeitige Benutzung der Gewinne, welche die französische große Oper uns allerdings gebracht hat und von denen noch später ausführlicher die Rede sein wird, sodann aber auch vorzüglich durch den Umstand, daß Dichter und Componist zur Erschaffung eines dramatischen Ganzen sich hier in einer Person vereinigen. Auf die Oper Wagners näher einzugehen, ist hier nicht der Ort, angedeutet aber mag wenigstens sein, daß es eine der himmelschreiendsten Versündigungen ist, wenn man die gewöhnlichen einseitigen Maaßstäbe an die Leistungen eines Mannes legt, welcher sich doch weder als ausschließlicher Tanzmelodienfabrikant, noch als ausschließlicher Wortphrasendrechsler, sondern der sich als ganzer, voller dramatischer Dichter ankündigt. Will das Werk eines solchen in die fertigen Kategorieen nicht passen, welche eine blödsinnige Afterkritik für jeden Fall bereit hält, so ist es freilich bequemer, schlechthin zu verdammen, als den Anschauungen und Gesetzen nachzuforschen, aus welchen es hervorgegangen ist. Beiläufig sei hier an die Art der Beurtheilung erinnert, welche Webers Euryanthe in ihrer Jugend erfahren mußte — nicht an die Urtheile der sogenannten Kunstverständigen selbst, sondern an den Umstand, daß dieselben mit ihren einseitigen Urtheilen die Grenzen des menschlichen Witzes erreicht zu haben glaubten.

Wenden wir uns jetzt zu Meyerbeer zurück, so ist zunächst der Gewinne zu gedenken, welche wir der französischen großen Oper in Wahrheit verdanken, um so mehr, als hierbei nun die wirklichen Verdienste dieses Componisten zugestanden werden dürfen. Wie es jedoch in der Natur der Sache liegt, können bei dem inneren Widerspruche der französischen großen Oper mit dem angedeuteten musikalischen Drama jene Gewinne nur äußere, nicht innere sein und als solche sind denn nun zu bezeichnen: eine Weiterausbildung des deklamatorischen Gesanges, sodann jene bekannten äußerst wirkungsvollen musikalischen Steigerungen und endlich die Anläufe zu einem — so zu sagen — kosmopolitischen Musikstyle.

Der deklamatorische Gesang, als allgemeiner Gegensatz zur melodiösen Musik, zeichnete die französische Oper von jeher aus, was ein Vergleich der Opern italienischer Componisten mit denen Glucks, Spontinis, Cherubinis, deren im Besondern hier nicht näher gedacht werden konnte, sogleich herausstellt; er erscheint auch in der Oper Webers schon als ein wesentlicher Bestandtheil, geht jedoch hier mehr aus dem Recitative hervor, das durch seine Anwendung zu höherem Ausdrucke erhoben wird, wie dies mit Nothwendigkeit da geschehen mußte, wo das Parlandorecitativ nur selten am Platze sein konnte. In der französischen

großen Oper tritt dagegen der deklamatorische Gesang nur gar zu häufig an die Stelle des melodiösen, wenn auch das Vorhandensein eben jener intriguanten Elemente, welche die französischen Librettofabrikanten ihren preiswürdigen Arbeiten in nicht geringer Anzahl beizumischen pflegen und durch die sie ihre Componisten nöthigen, für die heillosesten dramatischen Erscheinungen eine musikalische Einkleidung aufzusuchen, die letzteren bei ihrem Mangel an wahrer Musik einigermaaßen rechtfertigt. Im Propheten Meyerbeers ist es nun aber auch noch die unverkennbare musikalische Ohnmacht des Componisten, welche die auffallende und unverhältnißmäßige Dürftigkeit seiner Musik nach der Seite der Melodie hin hervorgerufen haben mag. Verdrängt hier mehr als irgendwo der deklamatorische Gesang die Melodie, fehlt dagegen der ganzen Oper fast durchgängig das, was unter solchen Umständen allein noch 4 Stunden lang zu fesseln vermöchte: musikalische Bedeutendheit, so erscheint sie hiernach um so mehr als ein riesenhafter Rückschritt des Componisten als dieser sich durch seine früheren Opern unbestreitbare Verdienst nach dieser Seite hin erworben hat. — Jene Steigerungen des musikalischen Gedankens oder Themas, die wir aus Meyerbeers früheren Opern kennen, finden sich nun auch im Propheten vor (Predigt der Wiedertäufer, Finale des 4ten Aktes,) und verfehlen hier ihre Wirkung eben so wenig, wie dort, wie sie denn im Hinblick auf die neueste Oper des Componisten die einzige Force desselben, und im Hinblick auf die Vormeyerbeerschen Opern von ihm auch zuerst angewendet worden zu sein scheinen. Es würde lächerlich sein, diese äußeren Effekte als Mittel zum Zwecke zu verwerfen, noch lächerlicher jedoch, in der Anwendung solcher Mittel den Zweck selbst zu erblicken. — Was den oben erwähnten kosmopolitischen Musikstyl der Componisten der französischen großen Oper anbelangt oder vielmehr ihr Streben nach einem solchen, so darf nicht verhehlt werden, daß, wenn es ebenso nur eine Musik, wie es nur eine Wahrheit, eine Vernunft giebt, der Styl Webers dieser Normalmusik allerdings ferner steht, als der der französischen Componisten, welche auf eine glückliche Vermischung der sogenannten deutschen Harmonie mit der sogenannten italienischen Melodie um so eher angewiesen sein mußten, als dasjenige Element, welches man als die französische Musik charakterisirend zu bezeichnen pflegt, an und für sich die wirkliche Musik eigentlich ausschließt. Daß der Robert des vaterlandslosen Meyerbeer zur Allerweltsoper geworden, ist Thatsache und bezeichnend: ihren Erfolg verdankt dieselbe zum großen Theile der Musik des Componisten. Wenn jedoch Kritiker behaupten, die Musik zum Propheten sei vorwaltend „deutsch", so ist man versucht, dies für Ironie zu halten und an die Redensart zu denken, welche dieses Prädikat für synonym mit „langweilig" erklärt.

Ohne nun die vielerzählte Handlung des Propheten hier im Einzelnen zu wiederholen, mag nach der vorangegangenen Ergänzung des musikalischen Urtheils über diese Oper eine kurze Betrachtung desjenigen Theiles derselben folgen, für dessen Beschaffenheit der Componist direkt nicht einzustehen hat. Der Beurtheiler glaubt der Arbeit Scribes vollkommen gerecht zu werden, wenn er selbst den Standpunkt der französischen großen Oper einnimmt, in welcher bekanntlich an die Stelle der poetischen Erfindung die logische Nothwendigkeit der Handlung und die Charakterzeichnung tritt. Da ist denn nun zu erwähnen, daß die Hauptperson der Oper, der Prophet und die ihn umgebenden Wiedertäufer alles religiösen Fanatismus baar, als ganz gewöhnliche Betrüger auftreten, daß die Mutterliebe der Fides nur die zweite, die Liebe des Propheten zur Bertha, der Haupthebel der ganzen Handlung, dagegen eine gänzlich untergeordnete Stelle einnimmt. Im Robert entbehren die Gestalten keineswegs eines gewissen Anflugs von Poesie, welcher zuverlässig zu dem außerordentlichen Erfolge dieser Oper mit beigetragen hat; in den Hugenotten sind nur noch wirkliche Menschen, Gestalten der trockenen Geschichte vorhanden, welche jedoch durch ihre aufrichtige Begeisterung für die Ideen, denen sie dienen, unsere Theilnahme erwecken; im Propheten sind die Hauptpersonen Hallunken, deren Erbärmlichkeit jede Antheilnahme verwehrt. Vermuthungen über den Grund eines solchen Mißgriffes sind unabweisbar; die naheliegendste scheint zu sein, daß es den Herren Scribe und Meyerbeer, zwei Besitzenden in hohem Grade, ihr politischsociales Gewissen verboten hat, die Wiedertäufer, jene mittelalterlichen Anhänger der Gütertheilungstheorieen als etwas anderes, denn als grobe Betrüger hinzustellen. — Ferner ist zu erwähnen, daß die Hauptscenen der Oper, die, welche das Interesse am meisten fesseln sollten und für die der Componist sich auch unverkennbar aufspart — so viel man das bei der fast durchgängigen Dürftigkeit der Musik sagen darf — der logischen Nothwendigkeit gänzlich entbehren. Es sind dies fast alle Scenen des 3ten und 4ten Aktes, während die nothwendigen Scenen des 1sten und 2ten Aktes zu matt, die des 5ten Aktes in ihrer Einfachheit gegen den bunten Wechsel der übrigen Akte zu lang erscheinen. Hier nun muß nothwendig der superklugen Statuten der französischen großen Oper gedacht werden. Die Vorschriften der Kunstweisen, welche diese Statuten verfaßt haben, gründen sich auf die Ansicht, daß ein Kunstwerk nicht bestehen kann ohne Ballet — müßte es selbst auf dem

Wasser getanzt werden, ohne eine Koloraturpartie — sollte auch die Sängerin derselben die traurigste Rolle spielen, ohne 5 Akte — müßten vier davon auch mit Nebenscenen ausgefüllt werden, und ohne noch einige ebenso nothwendige als nützliche Dinge. Hierzu thut der routinirte Scribe noch diejenigen Erfahrungen, welche er an so und so viel durchgefallenen großen Opern zu machen Gelegenheit genug hatte, er vereinigt alle die Einzelnheiten, welche bisher die Leute verblüfft haben zu einem mehr oder weniger sinnigen Ganzen, Herr Meyerbeer gießt darüber die Sauce seiner sogenannten dramatischen Musik aus und siehe da — die Pfiffigkeitsoper ist fertig!

ut.

Aus Frankfurt a. M.

Der Prophet in Angriff. Glosse über Operngläser. Der Rächer von L. Schindelmeisser. Carneval und Künstler-Reunion. Die Gesellschaft Lyra. Johann Anger aus Prag. Ein Wittwen-Fond.

Wir stehen an der Schwelle eines großen Ereignisses. Wie ein Punkt am Horizont der sich endlich zum Orkan ausdehnt, wie das Schneeflöckchen das sich zur Lawine gestaltet wird unsere Ahnung zur Hoffnung und diese zur Gewißheit. Die Lüftchen plaudern es aus, und die Vögel zwitschern es weiter; man schlürft es im Thee, man tröpfelt es mit der Citrone auf die Auster und schmaucht es zur Cigarre; ja man vergißt auf Momente sogar die politischen Weltfragen darüber: daß nach langem Harren, endlich der Prophet über unsere Bühne gehen wird. Der Componist hat seine Erlaubniß dazu gegeben. Glücklicher Meyerbeer! Wer so wie du den Rubikon deutscher Spießbürgerei überschritten hätte, um da erlauben zu dürfen, wo Tausende vergebens flehen müssen. Hier halten wir an dem Hinterpförtchen einer Abhandlung die zu einem Buche anschwellen dürfte, würden wir diesen Stoff verfolgen. Aber wozu die Rumpelkammer abgenutzter Phrasen und ohnmächtiger Seufzer über „die deutsche Stiefmutter nur dem Auslande hold" noch voller stopfen? Ich schlage meinen Gedanken über dieses Thema die Thüre vor der Nase zu, lasse dem Fatum, in dessen Speichen keine Theorie greift, seinen Lauf und halte mich an die Sache. Der Prophet liegt also auf dem Amboß, obgleich er kein Märtyrer ist, Meister und Lehrlinge schwingen ihre Hämmer daß die Funken davon sprühen, und am 25sten Februar soll dieser musikalische Goliath die Hülle von sich werfen, und sich den heißhungrigen Blicken des Publikums in blanker Rüstung zeigen. Frankfurt ist nach Hamburg und Dresden also die dritte deutsche Stadt, welcher der Ruhm dieser Aufführung zukommt. Gott gnade übrigens allen ältern Opern welche in den Dunstkreis einer Neuen fallen. Ihr Schicksal ist voraus zu sehen. Sie werden wie Düngerhaufen ihr bestes Fett hergeben müssen für die neue Pflanzung. Möchten bis dahin nur klassische Werke gegeben werden, die mit aller Gewalt nicht umzubringen sind!

Der Text von Scribe mit deutscher Uebersetzung von Rellstab ist unseren Lesern bereits in diesen Blättern (Nr. 39 und 40 im Mai 1849), als Maaßstab zur Beurtheilung der Musik vorgeführt worden. Wie es nun möglich war, aus diesen hunderterlei Ereignissen, aus diesen vielen Geschichtchen worin eigentlich die Geschichte untergeht (wie die Moral im Moralisiren) eine fluß- und gußreiche Musik zu machen, muß die Aufführung lehren. Bis dahin ein Mehreres.

Coursive Werke drücken sich gewöhnlich, wie man sagt, an der Wand her, und erwecken selten nur einiges Interesse, denn wenn man Klassisches giebt, wie unter Andern kürzlich bei uns den neu scenirten Sommernachtstraum von Mendelssohn (dessen Musik vielleicht ein Dutzend wirklicher Opern aufwiegt) so wird das als eine Pflicht betrachtet die sich von selbst versteht, wie schöne Tage im Sommer. Man genießt sie und achtet ihrer doch nicht besonders, wie überhaupt die Gewohnheit undankbar macht. Der Tag der z. B. einen Don Juan auf die Bühne bringt, sollte immerdar als ein Osterfest im Kalender angestrichen werden, denn mit diesem Werke begann die Morgenröthe einer neuen Religion für die Tonkunst. Aber da geht man in's Theater und setzt sich zurecht wie bei jedem Eintagsfliegenwerk, und unsere reizenden Nioben richten ihr Augenarsenal mit demselben Gleichmuth auf die Bühne, als ob es das Abspielen einer Pikarde oder einer ähnlichen Mode-Pikanterie gälte. Ach! dieses Operngucker- und Lorgnetten-System, diese Gefühlslarven und Herzensbarrikaden haben mir schon vielen Kummer gemacht. Was läßt sich nicht alles dahinter denken, empfinden und verschanzen, während diese verglasten, geisterstarren, eisigkalten Fühlhörner des Blicks doch selbst todt bleiben. Welche Ungerechtigkeit, dem durch einen magischen Focus haarscharf an sich gezogenen Ausdruck lebenswarmer Leidenschaften so zu vergelten! In dem Namen: Operngucker und Opernglas liegt indeß die bitterste Selbstironie, denn der Ausdruck geißelt die Handlung schon im Entstehen. Die Oper soll keiner Sehkräfte bedürfen. Würde man sich statt derselben Opernohren anschaffen, so würden alle Theile gewinnen.

Unser Repertoir hat in Schindelmeisser's Rächer einen guten Fund gethan, und wir erinnern uns kei-

ner neuern Oper, welche bei ihrem ersten Erscheinen so gezündet, und in allen folgenden Darstellungen so lange nachgebrannt hätte. Es soll diesem Werke kein unbedingtes Lob gespendet sein — denn die Kritik behält sich vor dessen Lichter und Schatten mit der Partitur in der Hand zu besprechen — wenn wir sagen, daß es reich an Cantabilität und dramatischen Effecten, mit Inspiration geschrieben, dem Kenner Achtung einflößt und der Masse gefällt. Der Beifall war mithin ein empfundener, und durchaus nicht mit jenem Succés d'estime zu vergleichen, der wohl öfter da statt findet, wo der Compositore loci sein eigenes Werk dirigirt. Wie wir hören, so befindet sich die Partitur in den Händen der Copisten, um mehrfach versandt zu werden.

An der Tagesordnung sind jetzt die Krondiamanten, Martha, Oberon, Weiße Dame, Zampa, Börsen-Glück, Berlin bei Nacht, und besonders aber Yelva mit Reissigers schöner Musik, durch das tiefgefühlte und geistvolle Spiel unserer liebenswürdigen Dem. Hoffmann zum Lieblingsstück erhoben. Die Carnevals-Periode brachte außer unseren drei besuchten aber etwas steifen Theater-Maskenbällen: die Schwestern von Prag und: Castelli's lustige Parodie auf die Ritterschauspiele des vorigen Jahrhunderts, mit ihrer nummernreichen Abschnitsel-Musik aus verschiedenen Opern. Das Haus war zum Erdrücken voll. Das Publikum lachte sich satt und pfiff hinterher das Stück aus. Aber die Direction hätte wissen müssen, daß uns die Gabe fehlt unter allen Bedingungen auch einmal der Farçe zu huldigen. Wir sind zu vornehm für die naive Lust des Herzens, für das gaudiamus igitur eines Fastnacht-Dienstag, und können uns nicht mehr in den glücklichen Humor der Jugendzeit versetzen. Das Publikum ist doch nie gescheidter als wenn es dumm sein soll — vom Gegentheil gar nicht zu reden.

Eine natürliche Ideenverbindung bringt mich hier auf die Künstler-Reunion, welche einige Mitglieder unserer Bühne auf der schönen Mainlust zu veranstalten — den unglücklichen Gedanken hatten.

Man wollte einmal aus den verschiedenen Elementen der Gesellschaft eine harmonische Kette bilden, wollte im Austausche der Gedanken und in der Wechselwirkung der Kunst mit dem Privatleben einen neuen Abschnitt für eine erhöhte Geselligkeit in unseren Mauern beginnen, wollte die Praxis mit der Poesie verbinden und das Ideal der wahren Freiheit — d. h. der Freiheit in der Sympathie der Gesinnung, in die Wirklichkeit hinüber zaubern. Was wollte man nicht Alles? Und was war die Folge dieser Illusion? Schon gleich a priori schloß sich der größte Theil der Sänger aus, und setzte so der Geldaristokratie den Künstlerstolz entgegen, und während die von jener Idee Inspirirten ihre Frauen und Töchter mitbrachten, erschienen die verheiratheten Patrizier als Junggesellen. Ein improvisirtes Concert, welches hätte wegbleiben und einer socialen Annäherung Platz machen müssen, ließ gleichgültig, und bei Tafel blieb die ganze Kaste der doch sonst so redseligen Gelehrten stumm. Die drei einzigen Redner waren Mitglieder des Theaterinstituts. Der leitende Artikel über den Zweck der Gesellschaft wurde mit Messer und Gabel accompagnirt, und ein Toast auf die Damen gar nicht erwiedert. Ungeheure Heiterkeit hingegen erregte ein Trinkspruch auf die Freude, weil er das Zwerchfell erschütterte. Und somit endeten die intelligenten Pulsschläge dieser Gesellschaft. Was übrigens dem Geiste nicht gelingen wollten, brachten die Füße zu Stande, nämlich gesellige Annäherung, die leider nur so lange währte als getanzt wurde, und am nächsten Morgen wurden die Künstler durch die schmeichelhafte Kritik des Publikums beglückt „daß es in der That doch ganz anständig zuging."

Ueber unsere Museen, den Cäcilien- und Instrumental-Verein, über Heinrich Wolff's edlen Quartettzirkel, werde ich am Schlusse dieser Saison eine Resumé bringen. Von der Unzahl an Concerten aller Farben aber, die sich einander fast aufzehren, hebe ich nur das des Dilettanten Vereins Lyra hervor, dessen gewandter Director der bekannte Pianist Conrad Baldenecker*) ist. Man kann sich nicht leicht eine anspruchslosere, joviellre und dabei für Kunstgebilde empfänglichere Gesellsellschaft denken.

Ein kleines Orchester, Gesänge und Instrumental-Soli bilden den ersten, und Lustspiele von Coßmar, Angely und A. den zweiten Abschnitt dieser Soiréen, wobei wir besonders der geschmackvollen Vorträge einer Mad. Deinet (geb. Arnold) hervorheben, welche früher dramatische Sängerin, bei den Mannheimer und Würzburger Publikum noch jetzt im besten Andenken steht. Auch ihr Gatte hat sich dieser Gesellschaft angeschlossen und trägt durch den Vortrag von Liedern und Arien viel zur Erhöhung dieser Vergnügungen bei. Fernere Theilnehmer oder Hospitanten sind: Frl. Arnold, eine Altistin vom reinsten Wasser, Hr. C. Bockmühl (bekannt durch seine Violoncell-Compositionen) und der junge Aloys Baldenecker, ein talentvoller Geiger und Mitglied des hiesigen Orchesters. Von den Namen anderer hier mitwirkenden Dilettanten den Schleier zu ziehen haben wir kein Recht. Diese

*) Ein Sohn des noch im rüstigen Mannesalter stehenden, und um die musikalische Jugend sehr verdienten Bildners und Lehrers J. B. Baldenecker (Bruder unseres Chordirectors).

Soiréen schließen nun jedesmal mit einem Tänzchen, und so haben wir dieses Trifolium herzlicher Geselligkeit noch immer mit dem Wunsche, einer baldigen Wiederholung verlassen.

Auch möchte ich aus zwei Gründen des Geigers Johann Unger aus Prag erwähnen, der sich in einem Zwischenakte im Theater hören ließ, und eine Concert-Ouvertüre zur Aufführung brachte. Erstens bekundete der noch sehr junge Mann in Beiden, im Vortrag und Composition ein der Aufmunterung würdiges, und einer höheren Ausbildung fähiges Talent, mit welchem Bewußtsein er sich sein vorgestelltes Ziel zu erreichen streben möchte. Zweitens aber war es im höchsten Grade unpassend seine Composition selbst zu dirigiren. Wenn anerkannte Meister ihre Werke an fremden Orten selbst leiten, so verbinden sie zugleich das Publikum und den Künstler, indem sie irgend eine Originalität in der Auffassung oder in der Art des Dirigirens bekunden, und damit eine Ideenverbindung an eine berühmte Persönlichkeit, oder an einen Löwen des Tages hervorrufen. Mit welchen Ansprüchen aber darf sich ein Schüler ohne Erfahrung an den Catheder stellen und in die Fußstapfen eines Spohr und Guhr treten? Mit welchen Empfindungen können Veteranen zu ihm aufschauen, über welche er den Regentenstab schwingt? ... daß Dirigiren und den Taktirstock drehen nicht eins und dasselbe ist, beweisen in unseren europäischen Orchestern sogar manche gefeierte Namen, die zu allen musikalischen Tugenden, nur nicht zu diesem Geschäft Beruf haben.

Schließlich möchte ich noch etwas Gedeihliches über den Wittwen-Fond berichten, welchen das Frankfurter Orchester gründen will. Leider aber scheint das Projekt an den Klippen Engherzigkeit und Egoismus zu scheitern. Viele Sitzungen wurden gehalten, ein Protocoll mit mathematischer Genauigkeit geführt, und auch schon ein Comité-Austritt erlebt. Aber bei alledem steht die Sache noch auf dem alten Fleck. Diese Idee wird sich weder mit dem Interesse der Theater-Direction noch mit dem Consens der städtischen Behörde vereinigen lassen.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Concertstücke, Sonaten, Phantasien.

Fr. Messer, 12tes Werk. Sonate in F-Dur. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

J. Rosenhain, Op. 44. Sonate. Peters. 1 Thlr. 5 Ngr.

Th. Kullak, Op. 55. Concert. Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr.

J. Landwehr, Op. 1. Sonate. Vienne, chez tous les Marchands de Musique. 1 Fl. 30 Kr.

L. Papir, 4tes Werk. Sonate (A-Moll). Klemm. 1 Thlr.

Werden besprochen.

Salon- und Charakterstücke.

A. Goria, Op. 49. Les bords de la Newa. 3 Mazurkas. Schott. 3 Hefte, à 45 Kr.

Sie sind betitelt: Le drowski, le Palais d'hiver und la Czarine. Gewöhnlichkeit findet sich in Ueberfülle, nur zuweilen wird diese durch einige hübsche Klangwirkungen etwas verdeckt.

J. W. Kalliwoda, Op. 164. Drei Mazurkas. Peters. 20 Ngr.

Bieten mitunter recht hübsche Momente und mancherlei recht hübsch Gemachtes; aber im Ganzen fehlt Schwung und Eigenthümlichkeit.

H. Rosellen, Op. 115. Nocturne varié. Schott. 1 Fl.

Seicht von Anfang bis zu Ende. Eine schwindsüchtige ⅜ Tact-Melodie wird durch verschiedentliches Uebergießen von Sauce nur noch unschmackhafter gemacht.

E. Streit, Op. 9. L'adieu et le Revoir. Deux Nocturnes. Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Stücke, die rein der Claviereffecte wegen da sind. Der Gehalt ist unter Null.

A. Danhorn, Op. 1. Les douces Rêveries. Nocturne. Mechetti. 30 Kr. C.M.

Dieses erste Werk giebt uns durchaus keine große Meinung von des Componisten Streben und Gesinnung. Angelernte Salonphrasen, mit virtuosem Rauschgolde aufgeputzt, läßt der wahre Künstler links liegen. Ob wir den Verfasser zu jenen letzteren zählen werden, hängt von den zukünftigen Werken ab.

A. Dreyschock, Op. 67. La résolution. Morceau guerrier. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

Das Streben nach Durchführung einer Figur und nach Festhalten des Charakters ist ersichtlich. Zum Ueben ist das Stück sehr zu empfehlen, ob man sich aber daran ergötzen werde — das überlassen wir den resp. Spielern.

A. Dreyschock, Op. 68. Le naufrage. (**Erstes Tongemälde.**) **Mechetti. 45 Kr.**

— — —, Op. 69. Le festin des noces vénitien. (**Zweites Tongemälde.**) **Ebend. 1 Fl. C.M.**

Die Wellen und die Winde spielen, wie natürlich, die Hauptrolle in dem ersteren Stücke. Gut gespielt, kann es eine äußerliche Wirkung hervorbringen; aber der Spiritus fehlt; in dem gährenden Wogengebraus der Figuren sucht man vergebens den rettenden Fels des Gedankens. — Das venetianische Hochzeitsfest zerfällt in drei Theile: La gondole, la prière und le Festin. Die Schwierigkeiten sind bedeutend, und die Kunsthöhe ist identisch mit der im vorigen Stücke.

Th. Leschetizky, Op. 1. Gruß an die Nacht. Nocturno. Mechetti. 1 Fl.

Wieder ein Erstlingswerk, das hinter einem tönenden Titel die eigene Nichtigkeit verbirgt. Muß man denn immer seine ersten Salonerfolge der Oeffentlichkeit übergeben?! Oder thut's den resp. Componisten gar so noth, ihren Namen gedruckt zu sehen, so mögen sie erst ihre Kräfte prüfen, und nur das geben, was in ihnen vor Allem den Künstler und nicht den bloßen Dandy erkennen läßt.

A. Wolff, Op. 11. Rondo tyrolien. **Mechetti. 1 Fl.**

Auf uns hat das vorliegende Werk den Eindruck einer unangenehm gespreizten Unreifheit gemacht. Alles Mögliche wird aufgeboten, und doch hat das Ganze kein Geschick und keinen Geschmack.

Iulehilsen til Store og Smaae fra Danske Componister. **Copenhagen, Lose u. Delbanko.** 1850.

Eine Sammlung kleinerer Claviercompositionen, aus Tänzen und Charakterstücken bestehend. Von letzteren nennen wir z. B. eins von Gade, „Sylphiden" überschrieben, das, obschon sehr kurz, doch durchaus liebenswürdig ist; dann eine Barcarole von Hauser, die recht ansprechend ist, und ein Capriccio von Hartmann, fließend und hübsch gedacht. Eine Toccatina von H. Rung dürfte auch noch ausgezeichnet werden. —

Fanny Hensel, Nachgelassene Werke. Breitkopf und Härtel. Nr. 1, Op. 8. Vier Lieder für Pianoforte.

Wird besprochen.

Instructives.

C. T. Brunner, Op. 140. Six morceaux mélodieux et faciles sur des thèmes favoris d'operas modernes. **Peters. 2 Hefte, à 12 Ngr.**

In bekannter Brunner'scher Weise. Ordinäres, ordinär zubereitet.

Für Pianoforte und Violine.

E. Wolff u. Ch. de Beriot, Op. 72. Duo brillant sur le Prophète (Collection de Duos, Cah. 55). **Schott. 2 Fl. 24 Kr.**

Beide Instrumente verarbeiten die Opernthemas in bekannter, oft dagewesener Art und Weise. Die Wirkung wird keine außergewöhnliche sein.

M. Hauser, Op. 25. Le printemps (**Frühlingslied**). **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

Eine Unbedeutendheit, die hart an der Grenze der Trivialität steht.

Instructives für Violine.

D. Gerke, Op. 34. **Sechs leichte Duetten für 2 Geigen, zum Gebrauch für Anfänger. Fischer u. C. 1 Thlr.**

Mit Fug und Recht empfehlen wir die vorliegenden Duetten. In ihrem engen Rahmen bewegen sie sich doch anmuthig und mit Natürlichkeit, und sind für den Schüler zugleich anregend und bildend. Die erste Violine geht in allen sechs Duetten nicht über die erste Lage hinaus.

Lieder mit Pianoforte.

A. G. Ritter, Armonia. **Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzosopran. 3te Lieferung des 2ten Bandes. Heinrichshofen. $\frac{2}{3}$ Thlr.**

Das Heft enthält: eine Arie aus einer Cantate von Telemann, Arie aus dem Stabat von Pergolese, eine aus der Oper „Alcina" von Händel, und ein Gebet von Aless. Stradella. Ueber die Sorgsamkeit der Wahl und über die Ausstattung wurde bei den früheren Lieferungen schon immer das Günstigste gesagt; wir begnügen uns demnach mit der einfachen Anzeige.

Angelina, Sechs deutsche Lieder (mit untergelegtem englischen Text). Mechetti. Nr. 1, 20 Kr. Nr. 2, 30 Kr. Nr. 3, 20 Kr. Nr. 4, 30 Kr. Nr. 5, 20 Kr. Nr. 6, 20 Ngr.

Die Texte sind von Uhland, Sallet, Immermann, Bechstein, Kühn und Rückert. Die musikalische Wiedergabe der-

selben ist, gelind ausgedrückt, sehr mittelmäßig. Signora Angelina wird uns vielleicht ungalant schelten, aber als Kritiker müssen wir diesen Vorwurf ruhig hinnehmen. Die Verfasserin mag sehr talentvoll sein, aber diese Lieder hätte sie lieber im Pulte schlummern lassen sollen, sie sind noch zu unerzogen, um in der Welt ihren Weg zu machen.

G. Hölzel, Op. 50. Perlen in der Tiefe, Ged. von Lud. Löwe, für Baß oder Alt. Mechetti. 30 Kr.

Gedicht und Composition halten sich in der Mittelmäßigkeit die Wage. In Betreff des ersteren fragen wir einen Jeden, ob Verse wie der dritte und vierte zur Composition begeistern können:

Doch gefährlich ist die Tiefe
Und im Meere herrscht der Hai,
Bleibe du am Strande lieber,
Laß die Perlenfischerei.

Schönes fordert Geist und Stärke —
Kleines nur gemeiner Sinn, —
Laß die Perlen in der Tiefe,
Nimm die bunte Muschel hin.!! —

Fanny Hensel, Nachgelassene Werke. 3 Hefte. Breitkopf u. Härtel. Nr. 2, Op. 9. Sechs Lieder. 20 Ngr. Nr. 3, Op. 10. Fünf Lieder. 25 Ngr.

Wird besprochen.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien im Verlage von ***Fr. Hofmeister*** in Leipzig:

Battanchon, Op. 4. 24 Etudes p. Violoncelle. Liv. 3, 6 Etudes caracteristiques. 15 Ngr.
Hauser, Mich., Op 20. Air russe varié p. Violon av. Pfte. 20 Ngr.
Labitzky, Beliebte Walzer und Polka f. 2 Viol., Bratsche, Flöte, Clarinette, 2 Hörner u. Bass, Vcllo. ad lib.
Nr. 5, Natalien-Walzer. (Op. 104.) 24 Ngr.
„ 6, Kinderfreuden. 3 Polka. (Op. 115.) 18 Ngr.
„ 7, Perlen-Walzer. (Op. 117.) 18 Ngr.
Lipinski, Op. 32. 4ième Concerto p. Violon av. Orchestre. 3 Thlr.
— —, Idem av. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr.
Ravina, Op. 1. Douze Etudes de Concert p. Pfte. Liv. 2. 1 Thlr.
Vilbac, Renaud de, Op. 9. Nocturne p. Pfte. 10 Ngr.
— —, Op. 10. Grande Valse brillante p. Pfte. 10 Ngr.
Weber, C. M. de, Douze Pièces faciles p. Pfte.
Liv. 1. (Op. 3.) 15 Ngr.
„ 2. (Op. 10.) 17½ Ngr.
Wverst, Op. 13. Zwei Romanzen f. Violine m. Pfte. 20 Ngr.

Haupt-Niederlage der Forte-Pianos und Harfen von *S. P. Erard in Paris* in Cöln a. Rh.

Wir beehren uns anzuzeigen, dass Herr ***Sébastien Pierre Erard*** in ***Paris*** uns den alleinigen und ausschliesslichen Verkauf seiner rühmlichst bekannten ***Forte-Pianos u. Harfen*** für Deutschland übertragen hat, und wir demzufolge ein wohl assortirtes Lager derselben hier am Platze unterhalten werden.

Durch diese Uebereinkunft in den Stand gesetzt, besagte Instrumente unter vortheilhaften Bedingungen erlassen zu können, halten wir uns, indem wir jede sonstige Auskunft zu ertheilen bereit sind, zu geneigten Aufträgen bestens empfohlen.

Cöln, im December 1849.

Jean Marie Heimann & Comp.

Das Lager befindet sich Marzellenstrasse Nr. 19 = Comptoir Marzellenstrasse Nr. 35.

Beachtenswerth für die Herren Kapellmeister.

Ein guter erster Oboist, der schon 5 Jahre bei einer grösseren Theaterkapelle engagirt, zugleich auch englisches Horn spielt, und dies Alles durch glaubwürdige Zeugnisse belegen kann, sucht baldigst bei einer Theaterkapelle oder bei einem grösseren Concertorchester ein dauerndes Engagement. Briefe werden unter der Adresse ***A—Z. Dresden Poste restante*** erbeten.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 18.** Den 1. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Nekrolog

über R. G. Kiesewetter v. Wiesenbrunn, k. k. Hofrath.

Obschon mehrere öffentliche Blätter über das am 1sten Januar d. J. erfolgte Ableben dieses höchst achtbaren Gelehrten und Staatsmannes Nachricht gaben, so waren die mitgetheilten biographischen Notizen so dürftig und zum Theil unrichtig, wie auch dahin nicht Gehöriges enthaltend, daß es dem Einsender dieses Artikels, welcher dem Verstorbenen durch fast 30 Jahre näher gestanden, und dem eigenhändige Notizen über die wichtigsten Momente dieses Mannes vorliegen, erlaubt sein möge, für die vielen (mitunter auswärtigen) Freunde und Verehrer Kiesewetter's dasjenige zu veröffentlichen, was auf die musikalisch-literarische Laufbahn desselben Bezug hat.

Raphael Georg K. wurde am 29sten August 1773 zu Holleschau in Mähren geboren, wo sein Vater, Aloys Ferdinand K., Dr. Med., damals als praktischer Arzt lebte. Für Staatsdienste bestimmt, studirte er die Philosophie zu Olmütz, dann die Rechte an der Wiener Universität, wurde im J. 1794 bei der Reichsarmee in der Kriegs-Kanzlei angestellt, und kam im J. 1801 zu dem k. k. Hofkriegsrathe nach Wien, wo er, im J. 1807 zum Hofrathe befördert, die Stelle als Referent bis 1845 bekleidete, endlich nach 51 Dienstjahren in den Ruhestand versetzt wurde; nachdem er einige Jahre früher, in Anerkennung seiner vielen Verdienste, in den österreichischen Adelsstand erhoben worden war. In seiner frühesten Jugend hatte er Singen und Clavierspielen gelernt — oft unterbrochen — ohne sonderlichen Fortgang; doch war ihm eine ziemliche Fertigkeit im Notenlesen verblieben. Als Jüngling von 16 Jahren warf er sich wieder auf die Musik, und verlegte sich, um doch für Etwas zu gelten, auf die Flöte, die er durch mehrere Jahre trieb und mit bedeutender Kunstfertigkeit behandelte, nachmals aber ganz aufgab.

Im kräftigeren Mannesalter, mit einer schönen, tüchtigen Baßstimme begabt, mit Fertigkeit vom Blatte zu lesen und einem sehr verständigen Vortrage, war er nicht nur in musikalischen Zirkeln sehr beliebt, sondern wirkte selbst bei größeren Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken als Solo-Sänger mit allgemeinem Beifalle mit. Mehrere damals lebende Tonsetzer, wie B. Kruft und Bonora, componirten Manches für seine, besonders durch schöne Tiefe ausgezeichnete Baßstimme. Mehr aus Laune trieb er durch einige Jahre den Fagott nicht ohne Erfolg, noch länger die Guitarre (in Lautenform), in deren Spiel er durch soliden Satz sich hervorthat.

Seine Neigung zog ihn aber von jeher mehr zu dem wissenschaftlichen Theile der Musik. Noch in einem Alter von 30 Jahren, mitten unter beschwerlichen Amtsgeschäften, studirte K. den Generalbaß bei Albrechtsberger, später Contrapunkt unter Hartmann, obgleich er zur Composition weder Lust noch Talent in sich fühlte.

Seit 1816 (der Epoche des allgemeinen Friedens) begann K. eine Sammlung von Partituren alter Musik, wobei ihn hauptsächlich einige damals in Italien lebende, musikalische Freunde thätig unterstützten.

So wurde seine Sammlung ein wahres Archiv für die Geschichte der harmonischen Kunst, und das nicht durch die Masse des Aufgebrachten, wohl aber durch Proben in allen Stylen und aus allen Schulen. Durch den dabei berücksichtigten geschichtlichen Zusammenhang wurde dieselbe höchst merkwürdig, ja einzig in ihrer Art. Besonders bemerkenswerth sind hiebei die Schönheit und Correctheit der Exemplare, und deren gute Erhaltung. Sein Haus war seit dieser Zeit wohl durch 30 Jahre die Akademie der alten Musik für Wien, wo jährlich einige Male, gewöhnlich im Advent, in der Fasten und besonders in der Charwoche, die Meisterwerke eines Palestrina, Allegri, Vittoria, Carissimi, Leo, Scarlatti, Jomelli, Durante, Pergolese, Majo und Lotti, so wie von Fux, Caldara, Seb. Bach, Graun u. A. m. zu Gehör gebracht wurden, welches für alle Freunde edlerer Musik, die sich auch sehr zahlreich dabei einfanden, von großem Interesse war.

Diese seine Neigung für das Sammeln und die periodische Aufführung alter Musik führte ihn zunächst zu den Biographien ihrer Meister, von da zu einem umfassenderen Studium der Geschichte der Musik und ihrer Literatur, dem er seine meisten Erholungsstunden widmete.

Durch das Gedeihen seiner Forschungen angeregt, glaubte er es künftigen Liebhabern geschichtlicher Literatur schuldig zu sein, dasjenige, was er auf seinem Wege an Kenntnissen erworben, und — häufig den Traditionen widersprechend — oft von diesem ganz unberührt gefunden, in gelegentlichen Abhandlungen niederzulegen; und da hiervon im Verlauf der Jahre Verschiedenes im Drucke erschienen ist, welches sich durch Reinheit des Styls, klare Anschauung und erschöpfende Darstellung des Gegenstandes besonders auszeichnete, so hat ihm die gelehrte Welt einen der ersten Plätze unter den gegenwärtigen musikalischen Schriftstellern zuerkannt; mit welchen er auch in lebhafter Correspondenz und literarischem Verkehre stand.

Seine Abhandlung; „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ wurde von der Akademie in Amsterdam mit der großen goldenen Preis-Medaille gekrönt, und auf Kosten des Institutes in Druck gelegt.

Sein Werk: „Geschichte unserer heutigen Musik“ hat bereits die zweite Auflage erlebt und wurde auch in das Englische übersetzt. Sie ist das Gediegenste was bisher über diesen Gegenstand erschienen ist.

K. wurde von vielen gelehrten Akademien und philharmonischen Gesellschaften zum Mitgliede ernannt und zwar:

a) von der IV. Classe des k. niederländischen Instituts der Wissenschaften, Literatur und Künste zu Amsterdam;

b) zum Ehrenmitgliede der Akademie der Künste in Berlin;

c) zum correspondirenden Mitgliede der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien;

d) zum Correspondenten des französischen Ministeriums des öffentlichen Unterrichts („pour les travaux historiques“) in Paris;

e) zum Socio onorario der Akademie der heil. Cäcilia in Rom;

f) zum Verdienstmitgliede des Vereins zur Beförderung der Musik in den Niederlanden;

g) zum Ehrenmitgliede und emiritirten Vice-Präses von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien;

h) zum Ehrenmitgliede von den Musik-Vereinen zu Pesth, Ofen, Prag, Preßburg, Gratz und Klagenfurt.

K. starb am 1. Jänner 1850 zu Baden nächst Wien, wo er seit dem Monate Mai 1848 in stiller Zurückgezogenheit lebte, nach einer kurzen Krankheit im 77sten Jahre seines Lebens und wurde am 3. Jänner nach Abhaltung der religiösen Feierlichkeit in Baden, seinem Wunsche gemäß, nach Wien überführt, wo er auf dem Friedhofe vor der Währinger-Linie, an der Seite seiner treuen Lebensgefährtin und Gattin ruht, die ihm nur wenige Jahre früher in das bessre Leben voranging.

Seine Partituren-Sammlung alter Musik, wie solche in dem von ihm auf eigne Kosten im Druck herausgegebenen Kataloge (in 2 Bänden) verzeichnet ist, hat K., laut testamentarischer Verfügung, der k. k. Hofbibliothek zu Wien unter der Bedingung vermacht, daß dieselbe als ein Ganzes beisammen bleibe und für immerwährende Zeit unter der Benennung „Fond Kiesewetter“ in jenen Hallen aufgestellt werde.

Seine musikalischen Bücher und Schriften, so wie die musikalisch-literarische Correspondenz wurden dem Unterzeichneten hinterlassen.

Ueber seine vortrefflichen Eigenschaften als Mensch — Familienvater und Staatsmann herrscht nur eine Stimme. Seine Humanität, sein edler Ernst, ohne alle Pedanterie, sein sanftes Gemüth, seine hohe Bildung und Intelligenz, sind von Allen die ihn kannten, stets als Muster bewundert worden. Was seine näher ste-

henden Freunde an ihm besessen, und verloren haben. werden diese am besten wissen und beklagen.

Folgendes Verzeichniss enthält die sämmtlichen in Druck erschienenen Schriften Kiesewetter's im Fache der Geschichte und Literatur der Musik

1. Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Mit der groß. goldenen Medaille gekrönte Preisschrift. Amsterdamm 1828 in 4. mit Beilagen.
2. Geschichte der europäisch-abendländischen, das ist: unserer heutigen Musik. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1ste Auflage 1834 in 4. 2te Auflage 1846 in 4., beide mit vielen Notenbeilagen.
3. Ueber die Musik der Neugriechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. In 3 Abhandlungen. Leipzig bei Breitkopf und Härtel in 4. 1838, mit gezeichneten Beilagen.
4. Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Mit einem Anhange über die, dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1840 in 4.
5. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles, und den Anfängen der Oper. Leipzig b. Breitkopf und Härtel 1841, in 4. mit vielen Notenbeispielen.
6. Die Musik der Araber, nach Orginalquellen. Begleitet mit einem Vorworte von dem Freiherrn von Hammer-Purgstall. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1842, in 4. mit Zeichnungen.
7. Ueber das Leben und die Werke des Palestrina, nach dem großen Werke des Abbate Baini. Nachgelassenes Werk von F. S. Kandler; mit einer Vorrede und mit Anmerkungen begleitet und herausgegeben von R. G. Kiesewetter. Leipzig bei Breitkopf und Härtel, 1834, in 8.
8. Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalische Arithmetik, und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen. Gesammelt und mit einer historisch-kritischen Einleitung als Vorrede, sammt Zusatzartikel herausgegeben von R. G. Kiesewetter. Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1846, in 8.
9. Ueber die Octave des Pythagoras. Nachtrag zum vorigen Werke. Wien 1848. Auf Kosten des Autors in Druck herausgegeben.
10. Catalog über die Sammlung der Partituren alter Musik des Hofraths R. G. Kiesewetter. Von ihm in Druck herausgegeben in 2 Bänden in 4. Wien 1847.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 15. Febr. spielte Herr Musikdir. und Domorganist **Ritter** aus Magdeburg vor einigen Freunden seine neue Senate in E-Moll auf der Nicolai und Pauliner Orgel. Hat nach Bach Keiner die Größe seines Vorgängers erreicht, so verlor sich in der Folgezeit immer mehr die lebenswarme Anschauung von der eigentlichen Kunst des Orgelspiels. Man glaubte es mit der bloßen sogenannten musikalischen Gelehrsamkeit völlig abgethan, für die Orgel schreiben zu können, ja hielt es sogar für den rechten, der Orgel eigenen Styl. Es ist uns wenig bekannt, wie Bach seine Orgelmusik vorgetragen hat, aber anzunehmen ist, fast mit Bestimmtheit, daß er die Orgel nicht als einen einmal angezogenen forttönenden Mechanismus behandelt, sondern die Kunst des Färbens seiner Tonbilder wohl verstanden hat, das läßt sich aus seinen Compositionen herauslesen und dadurch auf eine eben so meisterhafte Darstellung schließen. Meine ich damit die Kunst des Registrirens, welche einige Andeutungen in Bachschen Werken durchblicken lassen, so möchte ich selbst auf die Gefahr heftiger Bestreitung hin fest behaupten, daß jedes große Bachsche Orgelstück, Register und Clavierwechsel verlangt. Dies zu motiviren gehört nicht hieher, sondern bleibt einem weiteren Artikel vorbehalten. Hier gilt es nur, durch diese Andeutungen auf den rechten Standpunkte für die moderne Orgelcomposition zu gelangen. Wie äußerst wenige, einer höhern Kunstanforderung genügende Orgelstücke giebt es nach unserem Meister. Er hat den Weg angebahnt, doch man hat ihn verwehen lassen, eine Steppe ist aus dem grünen Boden geworden. In neuester Zeit beginnt man sich wieder zu regen und Treffliches ist bereits geleistet worden. Nicht blos die Technik bildete man aus, sie war auch der nach Bachschen Periode eigen, sondern auch die Kunst des Orgelsatzes tritt uns erfreulich entgegen. Die Vorgänge im Gebiete der Instrumentalmusik mußten dem talentvollen Organisten der Fingerzeig sein, auch für sein Instrument Neues zu schaffen, sich nicht blos in stereotypen Formen zu bewegen. Ich sagte, Treffliches ist geleistet worden, ja, das ist wahr, aber wenn es unserer Zeit vorbehalten ist, eine bezeichnende Epoche in der Orgelcomposition einzunehmen, so dürften wir bis jetzt immer noch im Ringen begriffen sein. Und wenn auch wirklich das, so ist dies Zeugniß eines neu erwachten Lebens, für das man Gott danken muß. Unser Ritter ist einer der wackersten Kämpen auf dem schwierigen Boden. Die Compositions- und Spielweisen der Meister des Orgelspiels vergangener Zeiten, die Muster der

Classiker in der Instrumentalmusik, wie sollte dies alles auf einen damit völlig vertrauten, dabei so tüchtigen sich selbst bewußten Künstler beim Schaffen eigener größerer Werke nicht mächtig einwirken. Die Sonate bezeugt dies, sie ist ein gewaltiges Stück, in dessen Detail einzugehen der späteren Besprechung vorbehalten bleibt.* Nur so viel mag erwähnt werden, daß Ritter sich damit nicht allein als höchst bedeutenden Spieler, sondern als eben so sinnigen freidenkenden Componisten von Neuem auf's Vortheilhafteste empfohlen hat.

H. Sch.

Die Liedertafel in Darmstadt. Darmstadt ist in musikalischer Hinsicht von jeher ein Sitz der Harmonie gewesen. Nirgends mögen wohl Musik und Gesang eine größere Pflege finden als bei uns. Die hiesige Oper ist berühmt. Auf's Neue bewährt sie ihren alten Glanz und erregt die Bewunderung aller Kenner großartiger Tonwerke. An musikalischen Vereinen ist Darmstadt reicher als jede andere Stadt ihrer Größe: da ist der Musikverein für Dilettanten, der Mozartverein, die Harmonie, der Sängerkranz, der Melomanenverein, und vor allen die Liedertafel. Sie ist die älteste musikalische Gesellschaft in Darmstadt. Ihre Gründung fällt schon in das Jahr 1821, die sie einem warmen Musikfreunde, dem Kriegsministerialregistrator und Secretär der Hofkapelle Wagner, verdankt. Unter mannichfachen Wechselfällen ist sie fröhlich voran geschritten, verschiedene wackere Dirigenten standen an ihrer Spitze, immer schöner und ansprechender entfalteten sich ihre Leistungen. Die Zahl der Mitglieder wuchs von Jahr zu Jahr, und hat jetzt beinahe die Höhe von 300 erreicht, die jedoch nicht alle mitwirkende, sondern in ihrer Mehrzahl zuhörende Mitglieder sind. Die Liedertafel hat unstreitig unter dem gegenwärtigen Präsidium des Hofopernregisseur Birnstill ihre höchste Blüthe erreicht. Mit rastloser Thätigkeit nimmt er sich dieses Instituts an, und die musikalischen und declamatorischen Leistungen, die sich in der Regel von 14 zu 14 Tagen wiederholen, machen seinem Eifer Ehre. Angehende Talente finden hier Gelegenheit, ihren künstlerischen Bestrebungen Eingang und Geltung zu verschaffen, und Künstler von Ruf, so wie die ersten Mitglieder des Hoftheaters sind mit Vergnügen bereit, sich in der Liedertafel hören zu lassen. Solo- und Gesammtvorträge wechseln mit einander ab, und stehen den gediegendsten Concertleistungen in nichts nach. Den Namen „Liedertafel" führt diese musikalische Gesellschaft um deswillen, weil zugleich eine Restauration in den Zwischenpausen damit verbunden ist. Eine heitere Conversation und die Freuden der Tafel erhöhen den musikalischen Kunstgenuß. Doch kaum ertönt das Zeichen zu einem neuen Vortrage, so zeigt die ungetheilteste Aufmerksamkeit, wie groß das Interesse der Anwesenden an der musikalischen Kunst ist. Die Vorträge sind durch Programms nach ihrer Reihenfolge geordnet, an deren Schluß es jedem Mitgliede freisteht, die Anwesenden mit besonderen scherzhaften Vorträgen zu unterhalten, was oft zu den heitersten Scenen Veranlassung giebt. Zuweilen hält die Gesellschaft glänzende Bälle, worunter namentlich der Cäcilienball einer besonderen Erwähnung verdient, und im Sommer werden ländliche Partien veranstaltet, wobei nie heiterer Gesang und Harmonie fehlen dürfen. Eben der Wechsel zwischen Kunstgenuß und geselliger Unterhaltung ist es, was der Liedertafel einen so großen Reiz verleiht und zu so zahlreicher Theilnahme anlockt. Wie die Liedertafel die größte musikalische Gesellschaft Darmstadts ist, so ist sie auch die frohsinnigste und harmoniereichste, und wie hier die Kunst die freundliche Vermittlerin des materiellen und geistigen Lebens ist, so ist sie auch die Blüthenschöpferin dieses Vereins und sichert ihm vor allen anderen einen bleibenden Flor.

*) Die Sonate erscheint bei Breitkopf und Härtel.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Am 4ten Januar führte der Singverein der Rotterdamer Abtheilung des Niederl. Vereins zur Beförderung der Tonkunst unter Verhulst's Leitung den Elias von Mendelssohn mit Glanz auf; Mitte Juni d. J. wird der Verein ein größeres Musikfest in Haarlem geben, ebenfalls unter Verhulst's Leitung, welches drei Tage dauern wird, und wobei Werke von Händel und Mendelssohn zur Aufführung kommen sollen. Die weltberühmte Orgel wird ebenfalls dabei benutzt werden.

Neue Opern. Ende Februar wurde in Leipzig zwei Mal eine neue Oper von Conrad: „die Deserteure", Text von C. Gollmick, aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Friedr. Rohr, herzogl. Sachs.-Mein. Concertmeister, erhielt von dem Großherzog von Weimar für Uebersendung der Partitur seiner oratorischen Tondichtung „Martin Luther", Text von Ludwig Bechstein, die goldene Verdienst-Medaille.

Aus eigner Bewegung hat der König von Baiern durch seine Gesandtschaft dem Componisten Aloys Schmitt sen. in Frankfurt a. M. das Ritterkreuz des baierschen Verdienstordens vom h. Michael überreichen lassen, mit dem schmeichelhaften Bedeuten: daß S. Maj. nicht länger anstehen könne, einem Talent und Verdienst, wie das des Genannten, diese Auszeichnung zu Theil werden zu lassen.

Druckfehler-Berichtigungen zu dem Artikel über „Schumann's Ritornelle" in Nr. 16. S. 79, Spalte 1, Zeile 1 lies statt Drang, Weg; Z. 9 l. wurden; Z. 17 l. der Gläser Blinken; Z. 25 l. Seidenfaden; Z. 26 l. erhaben; Z. 30 l. schöne; Z. 37 l. vierstimmiger statt einst. Sp. 2, Z. 15 lies Ferien statt Freien; Z. 17 l. Uebung st. Wirkung.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 19.** Den 5. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Die Militairmusik in Frankreich.

(Nach G. Kastner's Manuel général etc.)

IV.

Die zur Reorganisation der Musikchöre im Heere ernannte Commission bestand aus Spontini, Auber, Halevy, Adam, Onslow und Carafa, denen für das Militairfach die Obersten (nachmals Generallieutenants) Graf Güdin und Ribau*), für den akustischen Theil der in diesem Fach berühmte Genieoberst Savart und für den mechanischen Baron Seguier beigesellt wurden. Zum Vorsitzer ward Graf Rümigny, zum Schriftführer Kastner ernannt. Am 25. Februar 1845 trat die Commission zum ersten Mal zusammen. In ihren Arbeiten ging sie von einer Denkschrift über den Verfall der Militairmusik und die durch denselben nothwendig gewordene Reorganisation der Militairchöre aus, die von Sax eingereicht worden war. Die darin angeführten fünf Gründe denen der Verfall beigemessen wurde, hielt sie nach Anerkennung ihrer Richtigkeit fest. Es waren folgende: die gänzliche Beseitigung der Gagisten, die mangelhaften Tonwerkzeuge, die mangelhaften Verhältnisse in der Zusammensetzung derselben, die unzulängliche Anzahl der Ausübenden, und deren untergeordnete, wenig aufmunternte Stellung, ohne Aussicht auf höhere Rangordnung.

*) Beide ausgezeichnete Musiker; Ersterer einer der tüchtigsten Zöglinge Baillot's.

Die Commission erließ an sämmtliche pariser Instrumentenmacher eine Aufforderung, ihre verbesserten Tonwerkzeuge zur Prüfung einzusenden. Drei derselben kamen der Aufforderung nach, zogen sich aber bald zurück, theils aus Neid gegen Sax, theils aus Furcht vor der zu bestehenden Probe, und vereinigten sich mit den übrigen zu einer gemeinsamen Protestation gegen die Zusammensetzung der Jury, der sie bei solchem Bestand nichts vorlegen zu können erklärten.*) Die Commission berichtete darüber an den Kriegsminister, und erhielt von diesem die Weisung ohne Berücksichtigung zur Prüfung der im Heere üblichen Instrumente und auch der von Sax eingelieferten zu schreiten, der allein den vorschriftlichen Bestimmungen nachgekommen war. Das geschah. Dann kam, in Bezug auf das beste Verhältniß, nach welchem ein Musikchor zusammenzusetzen sei, der von Sax eingereichte Reorganisationsentwurf zur Sprache, dem Carafa einen andern entgegensetzte, der mit geringer Ausnahme auf Beibehaltung der bisherigen Elemente sich gründete. Zur Vergleichung der beiden Systeme ward ein Concurs

*) Die drei vorgezeigten Instrumente waren: ein Ventilhorn, das sich bei näherer Untersuchung als das einfache österreichische Flügelhorn erwies und höchst mangelhaft ausfiel; ein sogenanntes Embolielav, das die Ophycleide ersetzen sollte und an Reinheit und Tonfülle auch übertraf, jedoch wegen Gebrechlichkeit des complicirten Mechanismus für Militairmusik nicht empfohlen werden konnte, und endlich ein Contrabaßinstrument in Es mit Ventilmechanismus, das zwar ebenfalls vor der Ophycleide Vorzüge voraus hatte, sich wesentlich aber nicht vom österreichischen Bombardon unterschied.

angeordnet. Derselbe fand am 22. April auf dem Marsfelde im Freien statt. Carafa stellte einen Chor von 45 Mann auf, bestehend aus den Lehrern und auserlesenen Zöglingen des Militair-Gymnasiums. Sax hatte auch hier wieder mit seinem neidischen Gegnern zu kämpfen, die ihm abermals sieben seiner Leute abtrünnig machten, so daß er den Wettkampf mit 38 Bläsern bestehen mußte. Außerdem wurden noch die Hoboisten von vier Infanterieregimentern hinzugezogen, die als Vergleichungspunkte zur Würdigung der beiden Systeme dienen sollten. Sax mußte das seinige nach der verringerten Anzahl seiner Leute abändern. Die beiderseitigen Zusammensetzungen waren folgende:

Carafa: 1 Pickelflöte, 1 Clarinette, 2 Solo-Clarinetten, 14 große Clarinetten. (1ste und 2te.) 4 Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner, 2 Ventilhörner, 2 Sax'sche Cylinder-Posaunen, 2 kleine Ventilhörner, 3 Trompeten, 4 Ophycleiden, 4 Schlaginstrumente. Summa: 45 Instrumente.

Sax: 1 Pickelflöte, 1 kleine Clarinette, 6 große Clarinetten, 1 Baßclarinette, 2 kleine Ventilhörner, 2 kleine Saxhörner in Es, 4 Saxhörner in B, 4 Alt-Saxhörner in Es, 4 Baß-Saxhörner in B mit 3 und 4 Cylindern, 3 Contra-Saxhörner in Es, 2 Posaunen, 2 Cylinder-Posaunen, 2 Klappen-Ophycleiden, 4 Schlaginstrumente. Summa: 38 Instrumente.

Nach dem einstimmigen Urtheil der Commission bot Carafa's Zusammenstellung eine große Mannigfaltigkeit der Klangfarbe, wogegen sich die Sax'sche durch eine mächtigere und gleichmäßigere Tonfülle, durch besondere Verschmelzung der Töne, Wohlklang im Forte und Piano, so wie durch außerordentliche Tragweite auszeichnete. Auch seiner Zusammensetzung der Kavalleriemusik aus 23 Mann ward vor andern der Vorzug gegeben. Nach abgehaltener Prüfung wurden die Mitglieder der Commission aufgefordert einzeln ihr Gutachten über den Gegenstand abzugeben. Das merkwürdigste unter allen, sowohl in Hinsicht auf die verlangte Gestaltung der Musikchöre als auf die Form und Motivirung des Antrages war Spontini's, im Ausdruck höchst charakteristisch. „Dieses unter andern (Musikchöre von 45 Bläsern*), heißt es darin, sind meine Vorschläge, geschöpft aus der colossalen und höchsten Meinung, die mir der Name Frankreichs und der französischen Heere einflößt, wie nicht minder meine langjährige Erfahrung u. s. w.; Vorschläge, welche ich in keinerlei Weise ändern noch kürzen kann, selbst dann nicht wenn sie der allgemeinen Zustimmung der Commission entbehren sollten, welcher ich in vollkommener Unabhängigkeit der Meinung und des Gefühls beigetreten bin, frei von allem Vorurtheil und jeglicher Parteilichkeit, und ohne daß mir eine andere Pflicht auferlegt noch sonst eine Bedingung vorgeschrieben wäre, als diejenige: die französische Militairmusik nach meinem eigenen Urtheil zu vervollkommnen u. s. w. mit der Erklärung, daß auf diesem, jedoch unabänderlichen Fuß, die französische Militairmusik, die preußische, österreichische, russische und alle übrigen in Europa übertreffen wird, vorzüglich durch die Einführung der Sax'schen Instrumente, die in keinem der oben genannten Heere vorhanden sind." Die Commission erklärte sich geneigt diese Bestimmung zur Richtschnur zu nehmen, jedoch unter Hinweisung auf die Schwierigkeiten die sich bei einem so erhöhten Personal und den damit verbundenen Unkosten der Durchführung entgegensetzen würden. Und so zeigte es sich denn auch im Verfolg der Verhandlungen. Die Zahl 74 konnte unmöglich beibehalten werden, und da das höchste was die Commission durchzubringen hoffte 55 war*) so mußten 19 Instrumente gestrichen werden, davon nicht eins fiel, das nicht gleichsam bis auf den letzten Athemzug für seine Existenz gekämpft hätte. Die Sax'schen Instrumente erhielten fast durchgehends den Vorzug, vorzüglich die Gattung der Saxhörner, die einen bisher vermißten, den Singstimmen entsprechenden Kern als Quartett in ausgedehntem chromatischen Umfange bildeten, mittels dessen alle harmonischen Intervalle vollkommen ausgefüllt werden. Das Saxophon empfahl sich durch unvergleichliche Klangfülle und schönen Ton, gleich vortheilhaft im Solo und im Ensemble. Die Saxtromba erwies sich ebenfalls an Schönheit und Kraft des Tons vorzüglich, zwischen Bügelhorn und Trompete stehend, minder schmetternd als diese und weniger bedeckt als jenes. Auch die anfangs aus Rücksicht gegen andere Instrumentmacher und zur Aufmunterung der Neuerung empfohlenen sogenannten alltönigen Clarinetten (omnitonique) mußten auf spätere Verfügung des Kriegsministers der keine solche Nebenrücksichten zum Nachtheil des erstrebten Zwecks gelten lassen durfte, den Sax'schen Clarinetten weichen. Hinsichtlich der Besetzung der Musikchöre kam die Commission auf folgenden Ansatz überein: Für die Infanterie, mit Einschluß der Zöglinge und die Schlaginstrumente einge-

---

*) In folgenden Verhältnissen: 1 Pickelflöte, 2 kleine Es-Clarinetten, 8 Militairoboen 1ste und 2te (mit größerer Dimension und stärkerem Blatte als die in Frankreich üblichen), 16 große B-Klarinetten (1ste und 2te oder auch alle unisono), 2 Altclarinetten in F, 2 Baßclarinetten, 2 Saxophonen, 4 Militairfagotte (bei gleichen Bedingungen, wie die Oboe). 4 Sax'sche Cylindertrompeten, 2 kleine Saxhöner in Es, 4 Saxhörner in B, 4 Alt-Saxhörner in B, 4 Baß-Saxhörner in B, 4 Contra-Saxhörner in Es, 4 Hörner (deren 2 mit 3 Cylindern), 3 Stangenposaunen (Alt, Tenor und Baß), 3 Cylinderposaunen (Alt, Tenor und Baß), 5 Schlaginstrumente; zusammen 74.

*) Zehn mehr als die übliche Zahl.

rechnet, 55 Hoboisten; für Jägerregimenter und für Kavallerie 36. Mit gehöriger Motivirung und dem Bemerken, daß in deutschen Staaten die Besetzung der Chöre selten geringer sei, ja bei einzelnen Regimentern, österreichischen z. B., die von Spontini verlangte Zahl noch übertroffen werde, brachte sie diesen Ansatz bei der Behörde in Vorschlag. Er wurde nicht genehmigt und mußte auf 50 verringert werden, und man fand keinen andern Ausweg, als die Oboen und Fagotten ausfallen zu lassen*). Endlich traten die von der Commission angetragenen Anordnungen durch ministerielle Verfügung vom 31 Juli 1845 in Gesetzkraft. Es waren folgende:

Die Regiments-Musikchöre sind, mit Einschluß des Kapellmeisters, für die Infanterie auf 50 Mann festgesetzt, davon 27 Hoboisten und 23 Zöglinge; für die Kavallerie auf 36, darunter 14 Zöglinge; für die Artillerie auf 40, nach folgender Besetzung.

Einrichtung der Musikchöre:

Infanterie: 1 Pickelflöte in C, 1 kleine Es-Clarinette, 14 große B-Clarinetten (1ste und 2te), 2 Sax'sche Baß-Clarinetten in B**) 2 Saxophonen, 2 kleine Hörner mit 3 Cylindern, 2 Sax'sche Trompeten desgleichen, 4 Hörner desgleichen, 1 kleines Saxhorn in Es, 2 Saxhörner in B, 2 Alt-Saxhörner in Es, 3 Saxhörner in B mit 3 oder 4 Cylindern, 4 Contra-Saxhörner in Es, 2 Posaunen, 1 Sax'sche Cylinderposaune, 2 Ophycleiden, 5 Schlaginstrumente. Summa: 50 Instrumente.

Kavallerie: 2 Harmonietrompeten, 4 Sax'sche Cylindertrompeten, 2 Saxhörner in Es, 7 Saxhörner in B (1 Solo, 3 1ste, 3 2te), 2 Saxhöner in As und 2 Saxhörner in Es, statt der gewöhnlichen Hörner, 2 Saxtrombas, 2 kleine Ventilhörner, 3 Posaunen, 1 Sax'sche Cylinderposaune, 3 Saxhörner in B (Bariton) mit 3 Cylindern, 3 Saxhörner in B mit 4 Cylindern, 3 Contra-Saxhörner in Es. Summa: 36 Instrumente.

Artillerie: 4 Harmonietrompeten, 6 Sax'sche Cylindertrompeten, 2 Saxhörner in Es, 7 Saxhörner in B (1 Solo, 6 1ste und 2te), 2 Saxhöner in As statt üblicher Hörner, 2 Saxhörner in Es desgleichen, 2 Saxtrombas, 2 kleine Ventilhörner, 3 Posaunen, 1 Sax'sche Cylinderposaune, 3 Saxhörner in B (Bariton) mit drei Cylindern, 3 Saxhörner in B mit 4 Cylindern, 3 Contra-Saxhörner in Es. Summa: 40 Instrumente.

Das 15. Artillerieregiment (Pontoniers) vorbehalten.

Fernere Verfügungen:

„Die Zöglinge werden ohne Unterschied aus Soldaten und Regimentssöhnen geworben, welche besondere Anlagen zur Musik verrathen."

„Die Einführung der empfohlenen neuen Instrumente findet entweder nach Maßgabe der unbrauchbar gewordenen und zu ersetzenden Instrumente statt, oder wird auf Kosten der Regimentskasse (Montirungsgelder) bestritten. Die zur Unterhaltung der Kavallerie-Musikchöre bewilligte jährliche Summe von 2500 Fr. wird auf 5000 Fr. erhöht, davon die Hälfte auf die Regimentscasse (Geschirr und Beschlag) angewiesen.*)"

„Die Kapellmeister der Infanterie werden nach wie vor der Verfügung vom 19. März 1840 aus den Zöglingen des Militair-Gymnasiums geworben, und haben eine Prüfung vor einer Commission zu bestehen, zu welcher auch die Mitglieder der musikalischen Section des Instituts berufen werden."

„Alljährlich wird eine auf die allgemeine Unterhaltungscasse erhobene Summe von 3000 Fr. unter diejenigen Komponisten vertheilt, welche nach dem Urtheil einer aus jenen Mitgliedern des Instituts bestehenden Commission, die besten Musikstücke eingeliefert haben."

„Jedes Regiment führt ein Metronom und eine Stimmgabel in B, nach vorgeschriebenen Muster; die Infanterie für zerbrechliche Instrumente hölzerne Bestecke. Die bezüglichen Kosten werden von der allgemeinen Unterhaltskasse getragen."

In diesen gesetzlichen Vorschriften bestanden die vom Kriegsministerium eingeführten Verbesserungen. Doch hatte die Commission deren noch mehr empfohlen, die aus, uns unbekannten Gründen nicht sofort in Betracht genommen werden konnten, aber doch höchst wahrscheinlich mit der Zeit zur Verwirklichung kommen werden. So statt der unvollkommnen Signalhörner und Trompeten die Einführung der verbesserten und mittels eines Krummbogens auf einen chromatischen Tonumfang von 30 bis 35 Tönen erweiterten Sax'schen Instrumente ähnlicher Gattung. Ferner bessere Stellung der Hoboisten überhaupt und Einführung einiger Rangauszeichnungen, z. B. eines ersten und eines zweiten Kapellmeisters mit Adjutanten- und Feldwebelrang, nebst zwei Sergeanten und zwei Korporalen, und einer entsprechenden Stufenleiter in der Kavallerie, nebst angemessener Besoldung, wodurch di. Erwerbung fä-

*) Als Spontini, der mittlerweile verreist gewesen war, die Beseitigung dieser Instrumente erfuhr, gerieth er in einen fürchterlichen Zorn. Er war empört und äußerte, als er sich gegen Schreiber dieses über die hinter seinem Rücken getroffene Maßregel mit heftigstem Unwillen aussprach, fast komisch: „Das ist ein Meuchelmord, den ich nicht dulden werde."

**) Gebogne, mit messingenem Schalltrichter.

*) Die Commission hatte vorgeschlagen diese Erhöhung aus dem so einträglichen Verkauf des Pferdemistes zu bestreiten. Die Infanterie konnte zur Noth eine solche Erhöhung entbehren.

higer Künstler in Aussicht stand, wie auch ein größerer Eifer erwartet werden durfte. Dann war auch aus den Regimentssöhnen, 3500 an der Zahl, die in den Militaircorps auf Staatskosten erzogen werden, ein bedeutender Vortheil gezogen werden, wenn eine gewisse Anzahl von ihnen musikalische Bildung genossen. Die Commission schlug daher vor für mindestens 1500 dieser Jünglinge in Paris und den bedeutenden Städten Frankreichs, wo bereits Musikschulen bestehen, Militairgymnasien nach der pariser Musterschule zu gründen, wo ihnen unter der Leitung von ausgedienten Kapellmeistern von den bei jenen Anstalten angestellten Lehrern guter musikalischer und anderer Unterricht zu Theil würde, ein Stamm, aus welchem die Musikchöre jederzeit reichlich Vervollständigung schöpfen könnten. Die ausgezeichnetsten und begabtesten Zöglinge in den Departementalstädten bezögen dann zur Erlernung der Composition und zur höheren Ausbildung die pariser Musterschule, aus welcher sie als Kapellmeister in's Heer einträten. Ferner empfahl die Commission jedem Regiment einen geschickten Instrumentmacher beizugeben, dessen Aufgabe es wäre, die Tonwerkzeuge in gutem Stande zu erhalten und beim Ankauf neuer Instrumente für gute und preiswürdige Waare zu sorgen. Schließlich sprach sie den Wunsch aus, es möge eine gute musikalische Zeitschrift gegründet werden, welche alle Regimenter einzuführen gehalten wären, und die, neben dem bildenden und sittlichen Zweck bei belehrender Unterhaltung, durch Veröffentlichung vorzüglicher Militairmusikstücke ein empfehlenswerthes Repertorium darböte; womit denn die Vertheilung des ausgesetzten jährlichen Preises von 3000 Fr. für die eingelieferten besten Compositionen in zweckförderlichem Zusammenhange ständen. Diese Bestrebungen haben, wie gesagt, ihre Zeit noch nicht erreicht; aber daß sie ausgesprochen wurden und Anerkennung gefunden, ist schon ein großer Gewinn.

Gedenken wir nun zum Schluß hier noch des grandiosten Militair-Musikfestes, welches mit Unterstützung der Behörden zum Besten des **Musikvereins** von der Comité dieser Gesellschaft unter dem Vorsitz des kunstfördernden Baron **Taylor** angeordnet ward und am 24. Juli 1846 im Hippodrom statt fand. Einige flüchtige Winke über die Zusammensetzung des dabei betheiligten kolossalen Orchesters werden uns zugleich einen Begriff geben von dem Zustand, in welchem sich die hiesige Militairmusik vor drei Jahren befand und zum Theil wohl noch jetzt befindet.

Auf Ansuchen der Comité hatte der Kriegsminister Moline de St. Yon mit großer Bereitwilligkeit die Besatzung der Hauptstadt und Bannmeile, d. h. die Musikchöre von 24 Regimentern ihr zur Verfügung gestellt, wie General Jacqueminot die der Nationalgarde. Wer die Anordnung eines großen Musikfestes praktisch mit durchgemacht, wird die damit verbundenen Schwierigkeiten kennen, und wissen, welch' mühselig Stück Arbeit es ist, allein das Material einzurichten und die Masse flüssig zu machen. Die Mühe übernahm als Leiter der anordnenden Comité der als Freund und Geiger gleich treffliche **Massart**, Aug. Kreutzer's Zögling und beider Brüder Nachfolger als Professor am Conservatoire; mit ihm **Maurice Bourges** und **Allyre Büreau** *) als Schriftführer, ferner **Leon Kreutzer** (August's Sohn) und **Adolph Sax**. Aus den eingelieferten Angaben der Kapellmeister über den Bestand ihrer Chöre und Repertoires ging hervor, daß fast jedes Regiment seine eigene Einrichtung hatte, und die Repertoires selbst in denselben Musikstücken bei den verschiedenen Regimentern gänzlich von einander abwichen.**) Ferner zeigte es sich, daß die Oboe fast durchgängig verschwunden war; von den 18 Regimentern Infanterie führten nur zwei, das 35ste und 52ste, noch das Instrument, und von den gestellten Bläsern konnten nur **drei** zugelassen werden (zwei zur Noth), den anderen fehlte es an hinlänglicher Befähigung. Die meisten Beantwortungen der Anfrage über die zu erwartende Anzahl tüchtiger Künstler konnten zu traurigen Betrachtungen Anlaß geben. Mehrere Kapellmeister mußten eingestehen, daß kaum die Hälfte ihrer Leute auf diese Bezeichnung Anspruch machen dürften. Auf 731 Mann, welche die 18 Infanterie-Regimenter stellten, wurden 484 als geübte Bläser genehmigt, 247 als zu schwach zurückgewiesen. Mit der Kavallerie stand es (in Betracht der eingeführten neuen Instrumente) noch betrübter. Unter 161 Bläsern aus 6 Regimentern, von welchen die schwächsten schon ausgeschlossen worden waren, fanden sich nur 82 geschickte Leute, die übrigen 79 wurden zwar als höchst mittelmäßig bezeichnet, aber dennoch zugelassen. Aus dieser kleinen Probe ließ sich so ziemlich auf den Zustand des ganzen Heeres schließen.

Die Herstellung und Correctur der Stimmen war eine nicht geringe Mühe, die Massart übernahm. Dann die Proben. Anfangs Einübung der einzelnen Chöre, dann mehrerer zugleich, und endlich aller. Der Proben erster Art konnten ziemlich viel abgehalten werden, von der zweiten nur vier und endlich zwei

*) Mitarbeiter an der „Democratie pacifique" und Redacteur des musikalischen Theils darin; jetzt, zum großen Bedauern seiner Freunde, in Versailles vor Gericht, als betheiligt bei den Ereignissen vom 13ten Juni.

**) Ein großer Theil der Kavallerie war der jüngsten ministeriellen Verfügung sofort nachgekommen, 15 Regimenter hatten die neuen Instrumente eingeführt; wogegen die Infanterie sich saumselig zeigte.

Generalproben.*) Zweitausend Bläser nahmen daran Theil. Im Concert selbst standen die Chöre im geräumigen Hippodrom im Kreise aneinander gereiht, den Rücken gegen die Zuschauer gekehrt und den Blick auf ihre Kapellmeister gerichtet, die innerhalb des Kreises an der Spitze ihre Stellung hatten; im Mittelpunkte hatte der Generaldirector, Tilmant von der italienischen Oper, die seinige. Die Chöre waren so aufgestellt, daß die singenden Stimmen den Zuhörern zunächst standen, die großen Blechinstrumente entfernter, dem inneren Kreise zu. Gegen 8000 Zuhörer hatten schon früh sich der Plätze in diesem Circus versichert, und mehr noch, die erst später sich eingestellt hatten, standen draußen um das Gebäude herum, oder wogten in der Nähe hin und her. Die Wirkung fiel, je nach der Höhe, welche die Zuhörer auf der amphitheatralischen großen Stufentribüne einnahmen, verschieden aus; unten schwach und unvollkommen, oben übermächtig, gewaltig, oft niederschmetternd; besonders in Spontini's Olympia-Ouvertüre und Berlioz's Apotheose aus der Trauersymphonie. Bei Zuhörern und Mitwirkenden wird dieser Tag noch lange in gutem Andenken bleiben.

Seitdem hat sich freilich Mancherlei begeben, woran damals nicht gedacht wurde, und die Revolution ist der neuen Organisirung und dabei Manchem gar sehr in die Quere gekommen, z. B. Sax, der zumal nach Erscheinung des Kastner'schen Werkes zu großen Aussichten berechtigt war; Kastner, der sein werthvolles und schön ausgestattetes Werk, von welchem er wohl eine Ehrenauszeichnung erwarten durfte, in verbindlichsten Ausdrücken dem Grafen v. Rümigny gewidmet; Rümigny, der, vom Gipfel seiner hohen Gönnerschaft herabgestürzt, seinem eigenen Gönner Louis Philipp in die Verbannung folgen muß; und Louis Philipp selbst, der am Ende doch auch lieber geblieben wäre als so traurig davon zu müssen. Schicksale, die getragen werden wollen. In das Unabänderliche muß Groß und Klein sich fügen.

Paris. Aug. Gathy.

Ende des letzten Artikels.

*) Die in der Umgegend casernirten Mitwirkenden mußten jedesmal auf Kosten des Vereins mit speciellen Trains auf der Eisenbahn nach Paris gebracht werden.

Aus Königsberg.

Unser Wunsch, über das hiesige Opernpersonal eine möglichst vollständige Mittheilung machen zu können, hat das Erscheinen dieses Berichtes über Gebühr verzögert. Erst zu Ende des vorigen Jahres traf unsere erste Sängerin ein, nachdem das früher als solche engagirte Frl. Henningsen gleich nach ihrer Ankunft hier ein Opfer der Cholera geworden war, und in vorigem Monat endlich wurde die letzte sehr fühlbare Lücke durch den Baritonisten Roberti ausgefüllt. So ist jetzt wenigstens, bis auf einen tiefen Baß, das Personal in allen Fächern vollständig, wenn allerdings auch manche der einzelnen Fächer durch ihre Vertreter nicht genügend ausgefüllt werden. Betrachten wir dieselben näher!

Der Glanzpunkt unserer Oper ist der erste Tenor, Beyer; nicht mehr jung, aber im Besitz einer nur sehr wenig gealterten, kräftigen und schönen Stimme. Seine schwächere Seite ist die Fistel und ihr Uebergang zur Bruststimme. Seine Gesangsmanier ist trefflich, seine musikalische Bildung überhaupt sehr gründlich; er ist die unerschütterliche Stütze der Ensembles und der stets gern gehörte Rathgeber der übrigen Sänger. Die äußere Erscheinung ist stattlich, sein Spiel aber meistens etwas phlegmatisch und nur in seinen Lieblingspartien belebt. — An dem zweiten Tenor, Stephan, ist nichts Bemerkenswerthes, als seine Consequenz in der Kehlbildung des Tones. — Der Tenorbuffo, Hassel, weiß den Mangel an Stimme durch gute Manier meistens mit Glück zu verdecken. Er besitzt eine sehr liebenswürdige Routine in Gesang und Spiel, und ist ein höchst tüchtiger Opernregisseur. — Unser sogenannter Bassist, Grübel, ist eigentlich nur ein Bariton, mit weicher, angenehmer Stimme. Als er vor einigen Jahren als Anfänger zu unserer Bühne kam, war er durch starkes Detoniren unangenehm. Er hat diesen Fehler durch steten sichtlichen Eifer jetzt fast ganz überwunden, und ist, namentlich in Rücksicht auf sein lebhaftes Spiel, auf dem besten Wege, ein tüchtiger Baßbuffo zu werden. — Der neue Baritonist, Roberti, endlich hat eine prachtvolle Stimme, frisch, klar, vom schönsten Metall, namentlich in der Tiefe; noch nicht sonderlich gebildet; Aeußeres und Spiel unbeholfen.

Unter den Sängerinnen hat die Primadonna, Frl. Gilbert, zwar ihrem Range, aber nicht ihrer Gesangstüchtigkeit nach das Recht, zuerst besprochen zu werden. Die Stimme ist sehr unbedeutend; sie klingt, wie durch zu vieles Ueben angegriffen. Die Coloraturfertigkeit ist sehr bedeutend, doch kommt auch diese, wie es scheint, in Folge von Aengstlichkeit, nicht recht zur Geltung. Das entsetzliche Detoniren ist unerträglich, und in Spiel und Gesang besitzt die Dame ein Phlegma, welches sie auch selbst bei den größten Affectstellen, z. B. im Terzett des letzten Actes von Robert, consequent festzuhalten weiß. Meistens rührt sie sich, im wahren Sinne des Wortes, während gan-

zer Scenen gar nicht. Uebrigens ist die noch sehr junge Dame bei Garcia gebildet, und, wie es heißt, durch Meyerbeer empfohlen. — Das beste Lob dagegen gebührt Frl. Fischer. Die Stimme, wenn auch nicht mehr jung und nicht hoch, ist doch sehr angenehm, kräftig und glockenrein; die Coloratur ist genügend, und das stets sichtliche Streben, mit feinem musikalischen Gefühle in den Geist des Componisten einzudringen, überhaupt nach Kräften das Beste zu geben, nimmt schon vornherein für die liebenswürdige Künstlerin ein. Leider verleitet sie nur ihr Eifer oft, zu stark zu singen. Durch die genannten Vorzüge befriedigt sie selbst in Rollen, wie Fidelio, Donna Anna, wenn sie allerdings auch in diesen beiden höchsten dramatischen Aufgaben nicht genügen kann. — Die Soubrette, Frl. Armbrecht, im Besitz einer mäßig guten Stimme und Gesangsbildung, ist in der leichteren Musik wohl verwendbar; Mozart's Zerline und Cherubim aber liegen außerhalb ihres Kreises, und wird dies namentlich durch die, ihretwegen häufig zurückgehaltenen Tempi unangenehm fühlbar.

Von den Darstellern der dritten Partien, sowohl Männlein als Fräulein, wollen wir den Schleier nicht lüften, denn dahinter ist's fürchterlich.

Das Orchester unter Sobolewsky's Leitung ist meistens sehr brav, wie es bei theilweise recht tüchtigen Mitgliedern und einem Dirigenten, der als solcher wirklich einen bedeutenden und seltenen Rang einnimmt, zu erwarten ist. Daß dennoch mitunter ein nicht genügend probirter Lückenbüßer Mängel genug bietet, ist dadurch nicht ausgeschlossen. Weniger gut ist der Chor, der sowohl überhaupt zu schwach ist, als auch oft auf sehr unsicheren Füßen steht.

Die fehlende Primadonna wurde zu Anfang der Saison durch die Marra als Gast ersetzt. Was von derselben zu halten, ist schon vor einigen Jahren in Ihrer Zeitschrift sehr richtig ausgeführt. Jetzt ist die Stimme noch mehr geschwunden, und es bleibt Nichts zu bewundern, als die Virtuosität auf ihrem Instrumente. (Möge dieser Vergleich erlaubt sein. Ihre unglaublich sichere, wirklich instrumentale Herrschaft über ihre Kehle verleitete uns dazu.) Den Ruhm einiger trefflichen Rollen, wie Lucia und Linda, wollen wir ihr nicht schmälern, da gebührt ihr Künstlerpreis; ohne Rückhalt aber brechen wir den Stab über ihre Leistungen in der deutschen und französischen Oper. Versucht sie sich gar in solchen Rollen zum ersten Mal, wie uns hier einige Mal das Glück geworden ist (Fra Diavolo, Krondiamanten), so wird die Leistung wahrhaft stümperhaft, und sogar ihre Coloraturfertigkeit verläßt sie dann. Als Theophila blieb sie mehrmals ganz vollständig stecken, und sang die Variationen im zweiten Act so schlecht, wie wir sie noch nie gehört haben.

Das Repertoir ist reichhaltig genug, aber nicht gerade sehr anziehend gewesen. Von bewährten Opern hörten wir Fidelio, Figaro, Don Juan, Freischütz, Oberon, Weiße Dame, Wasserträger. Als Novitäten erschienen Elmenreich's Gundel (nach zweimaliger Aufführung ad acta gelegt), Halevy's reizendes Thal von Andorra und Sobolewsky's Seher von Khorassan. — Das Thal von Andorra mit seiner durchweg feinen, piquanten und ansprechenden Musik scheint hier in sehr guter Besetzung und Aufführung eine Zugoper werden zu wollen. Für Sobolewsky's geistreiches, großartiges Meisterwerk möchten wir uns zu einer gesonderten Besprechung einen Raum in den Spalten dieses Blattes erbitten.

An Concerten leiden wir fühlbaren Mangel. Einer Fortsetzung der Symphonie-Concerte stellte sich in diesem Winter durch die Abwesenheit eines Militair-Musikchors ein unübersteigliches Hinderniß entgegen, und das Theaterorchester entschließt sich auch nicht mehr zu Orchesterconcerten, so daß keine Aussicht ist, während des ganzen Winters auch nur eine Symphonie zu hören. Die Marra gab während ihrer Anwesenheit zwei Concerte, in deren jedem sie hintereinander sieben bis acht Piecen heruntersang, ohne irgend eine Zwischennummer. Diese interessanten Programms schreckten uns von einem Besuche der Concerte zurück. — Ein Frl. Döge, Virtuosin auf der Flöte im edelsten Sinne des Wortes, veranstaltete ein Concert, und hat uns Respect vor ihrem so oft verachteten Instrumente eingeflößt. Glänzende Technik und hinreißender, fein ästhetisch nüancirter Vortrag lassen sie einen hohen Rang unter den Instrumentalkünstlern einnehmen. Sehr anerkennende Atteste über ihre Leistungen hat sie von Spohr, Gläser und anderen Autoritäten.

Bei einem Concerte für die Armen war es mehr auf eine milde Spende als auf Gewährung eines Kunstgenusses abgesehen, wenn man als einen solchen nicht die affectirte Declamation eines jugendlichen Husarenfähndrichs, in der er zeigte, daß er schon über das Buchstabiren hinaus und ziemlich geläufig zu lesen im Stande ist, betrachten will.

Die einzige Concertaufführung classischer Musik war Jomelli's Requiem durch die musikalische Akademie zur Vorfeier des Todtenfestes. Die Ausführung unter Sobolewsky's Leitung war, namentlich in Betreff der Chöre, wie gewöhnlich, vortrefflich. Namentlich in dieser Musikgattung zeigt Sobolewsky eine seltene Ausdauer im Einstudiren und feine geistreiche Auffassung. — Unter höchst umsichtiger ökonomischer Leitung gedeiht das Institut auch in dieser Hinsicht

immer mehr und mehr, und hat namentlich in letzter Zeit durch die Auflösung des Sämann'schen Singvereins einen ansehnlichen Zuwachs an guten Kräften erhalten. Jetzt wird der Elias studirt, und kommt hoffentlich noch in diesem Monate zur Aufführung.

Schließlich müssen wir noch des Sängervereins unter Köhler's Leitung, der sich alle Freitag Abends versammelt, gedenken. Er besteht aus etwa 50 bis 60 frischen jungen Männerstimmen, von denen aber leider meistens immer nur die Hälfte zugegen ist, wie solche Unregelmäßigkeiten bei jungen Leuten häufig vorkommen. Köhler, der mit großer Liebenswürdigkeit die richtige Mitte zwischen dem rein künstlerischen und dem mehr geselligen Gesange zu halten weiß, hat den Chor auf eine hohe Stufe in Betreff der Präcision und Nüancirung erhoben. Ein Uebelstand, der in dem gänzlichen Mangel musikalischer Bildung bei den meisten Sängern seinen Grund hat, kann indeß auch hier nicht ganz beseitigt werden: die Geschmacklosigkeit in der Wahl der Sachen. In keinem Felde der Musik ist so viel Fades geschrieben, als in dem des Männerchors, gewiß in keinem wird auch so viel Fades executirt. Wenn nun Köhler auch das Beste in den Kreis der Uebungen zieht, so findet doch gerade das flachste Zeug die meisten Sympathien bei den Ausübenden. Schon im vorigen Sommer gab der Verein zum Besten der deutschen Flotte ein besuchtes Concert im Börsensaale, in welchem die Präcision und Kraft der Chöre allgemeinen Beifall ernteten. Ein zweites Concert steht in naher Aussicht.

So viel über die Kunst in Königsberg; so wenig Künstlerisches für eine Stadt von 70,000 Einwohnern.

Königsberg, im Februar. Ach.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Lieder mit Pianoforte.

M. Salvi, L'invito in Gondola. Arietta veneziana. **Mechetti. 30 Kr.**

Ganz gewöhnlicher Singsang, natürlich im $\frac{6}{8}$ Tact.

Ed. Freih. v. Lannoy, Op. 68. General Hentzi, Ged. von B. Carneri, für Sopran oder Tenor. Mechetti. 30 Kr.

Eine schwarz-gelbe Apotheose! Von Inspiration ist wenig zu finden — Gott sieht auf's Herz!! —

C. F. Kauffmann, Lied vom Winde, von Ed. Mörike. Stuttgart, G. Ebner. 36 Kr. = 10 Ngr.

Ein recht verständig und hübsch gemachtes Lied, wenn auch nicht genial in Anlage und Ausführung.

G. Goltermann, Op. 2. Vier Lieder. Hannover, Nagel. 10 gGr.

Nr. 1 „Buch der Liebe" von Hoffm. v. Fallersleben, Nr. 2 „Ewige Liebe" von Prechtler, Nr. 3 „Wenn sich zwei Herzen scheiden", und Nr. 4 „Liebesglück" von Robek — das sind die Texte, die der Verfasser musikalisch wiedergegeben hat. Man kann nicht gerade sagen, daß dies auf eine schlechte Art und Weise geschehen sei — es sind sogar mitunter recht hübsche Momente vorhanden; aber im Ganzen bewegt sich der Componist noch etwas zu sehr auf der Bahn des Hergebrachten. Er kann sich noch nicht von gewissen Formeln losreißen, die nun nachgerade anfangen in das Reich der Gemeinplätze zu gehören. Ueberhaupt scheint er uns noch auf das „Gefallenwollen" hinzuarbeiten; daher entstehen solche Concessionen an den Janhagel, die der wahre Künstler verschmäht.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

A. G. Ritter, Odeon. Auserlesene Duette für Sopran und Alt oder Mezzosopran. Band I. Nr. 5 u. 6, à 5 und 7½ Sgr. Heinrichshofen.

Nr. 5 bringt ein Duett aus dem Stabat mater von Pergolese, Nr. 6 eins aus Josua von Händel.

Zeitschriften.

Saroni's Musical Times, a weekly Journal, devoted to music, literature and the fine arts. **New-York, Saroni u. Comp. 258 Broadway.**

Die Musical Times ist von einem guten Geiste beseelt und sucht den Interessen der wahren Kunst zu nützen. Sie ist noch jung (ihr Entstehen datirt vom September 1849), und die vier Nummern, die uns vorliegen, lassen ein kräftiges Fortentwickeln nur wünschenswerth erscheinen. Sie enthalten Lo-

cales und auswärtige Correspondenzen, Uebersetzungen aus deutschen und anderen Zeitungen (z. B. aus unserem Blatte: Gollmick's Tochter des Copisten); wir wollen wünschen, daß in Zukunft der Kritik an sich etwas mehr Raum gegönnt werde.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. Willmers, Op. 66. Aus der Mährchenwelt. Phantasiestück. Kistner. 20 Ngr.

Ein langsamer Satz, gleichsam eine Einleitung, beginnt, worauf ein länger ausgesponnener folgt, der aber durchaus den Etüden-Charakter trägt. Doppelgriffe bilden den Kern, und diese werden bis an's Ende beibehalten; über ihnen schwebt eine Melodie, die ziemlich interesselos ist, und mancherlei Donizetti'sche Wendungen zeigt, namentlich in einem quasi Mittelsatze in G-Moll. Dem äußerlichen, sinnlichen Kling- und Klangwerk ist das Aesthetische geopfert; es ist ein Virtuosenstück, und wird eben nur wenig an unser tieferes Gemüth appelliren.

C. Burkhardt, Letzter musikalischer Gedanke. Romanze. Dresden, C. Heydt. 5 Ngr.

Wir glauben nicht, daß die Kritik durch das „de mortuis nil nisi bene" influirt werden darf, und daher müssen wir nolens volens diesen letzten Gedanken als eine musikalische Unbedeutendheit hinstellen. Die Kritik ist nun einmal unbarmherzig bis über's Grab hinaus, sie ist der ägyptische Todtenrichter, der streng Vorzüge und Mängel abwägt, und dem Verstorbenen den geweihten Boden gewährt oder versagt.

M. Fleischer, Op. 1. Polonaise. Kistner. 12½ Ngr.

Ohne gerade besonders tief zu gehen, zeigt doch das Stück löbliches Streben nach mehr als blos Gewöhnlichem. Das Ganze ist hübsch und fließend gemacht, und es hat uns gefallen, daß der Verfasser verschmäht, durch hergebrachtes Passagenunwesen sein Werk zu spicken.

C. Reinecke, Op. 11. Walzer-Caprice. Schuberth u. C. ⅓ Thlr.

Ein frisches, glänzendes Stück in geduldlicher und technischer Beziehung. Gut ausgeführt wird es sich einen dankbaren Hörerkreis erwerben.

J. Schulhoff, Op. 24. Souvenir de la Grande Brétagne. Grand Caprice. Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Einige englische Nationalmelodien, unter denen wie natürlich auch das „God save the queen" sich befindet, bilden den Kern dieser Caprice. Die Verarbeitung ist die gewöhnliche virtuosische — es wird Alles aufgeboten, um zu zeigen, wie weit man es in der Ausbildung seiner Finger gebracht hat. —

F. Liszt, Illustrations du Prophète. Nr. 1 u. 2. Breitkopf u. Härtel. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Glänzende Bravourstücke, natürlich für Spieler „de première force". Im Figurenwesen ist mancherlei Interessantes und Wirkungsvolles, so daß sich's schon der Mühe verlohnt, daran zu üben.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 20. Den 8. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Nekrolog

über R. G. Kiesewetter v. Wiesenbrunn, k. k. Hofrath.

(Schluß.)

I. Zerstreute Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften.

11. Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, und über die Veränderungen, die sich im Verlauf der Zeiten mit dem Stimmungstone ergeben haben. (In der Wiener Musikzeitung v. J. 1820.)
12. Ueber die Tonschrift S. Gregors des Großen. In der Leipziger allg. Musik-Zeitung v. J. 1828.)
13. Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten. (Eben dort.)
14. Nachricht von einem noch unangezeigten Codex aus dem XVI. Jahrhundert. (In derselben Zeitung vom Jahre 1830.)
15. Ueber die vom Herrn Fetis verrufene Stelle in Mozarts VI. Quartett. (Ebenfalls dort, vom Jahre 1831.)
16. Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit Einführung der Figural- und Mensural-Musik. In 4 Artikeln. (Eben dort vom Jahre 1831, mit vielen Beilagen).
17. Ueber die Herkunft „Josquin's des Près." (detto vom Jahre 1835.)
18. Compere. Erledigung einer vom Herrn Fetis ausgegangenen Polemik, gegen den Verfasser der niederländischen Preisschrift. (In derselben Zeitung vom J. 1837.
19. Ueber den weltlichen und volksmäßigen Gesang im Mittelalter. (In der Leipz. Musik-Zeitung vom Jahre 1838.)
20. Ueber die Lebensperiode Franco's. Eine Duplik. (Eben dort.)
21. Ueber Tonmessungen und Temperaturen. (In der Cäcilia v. Jahre 1832.)
22. Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumental-Musik im Mittelalter bis zur Gestaltung unserer dermaligen Kammer- und Orchester-Musik. (In der Cäcilia v. J. 1843.
23. Ueber die Tonschrift S. Gregors des Großen. Eine Duplik aus Anlaß der Briefe des H. Fetis über seine Reise durch Italien. Leipz. Mus. Ztg. v. J. 1843.)
24. Ueber die verschiedenen Methoden die Harmonie zu studiren. (In Gaßners Zeitschr. Carlsruhe 1843.)
25. Ueber die historische Novelle. (In der Cäcilia vom J. 1844.)
26. Randglossen zu dem Artikel des Hrn. Fetis: Ueber die Tonschrift S. Gregors des Gr. für den Gesang seines Antiphonars. (In der Leipz. Musik-Zeitung vom Jahre 1845.)
27. Die sogenannte vollkommen gleichschwebende Temperatur, ohne Logarithmen, graphisch, technisch und practisch ausgeführt. (In der Cäcilia vom Jahre 1747.
28. Zur Biographie des Baron Em. Astorga. Lpz. Mus. Ztg. v. J. 1839.)

29. Zurechtweisung eines Kritikers des großen Palestrina. (In der Wiener Musik-Zeitung vom Jahre 1843.)
30. Die wahren Grundsätze der griechischen Musik. (In der Wiener Musik-Zeitung vom Jahre 1841.)

III. Anzeigen und Rezensionen:

31. Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt; eine Anti-Kritik von Drieberg. Berlin 1841. (Angezeigt in der Wiener Musik-Zeitung v. J. 1841.)
32. Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai par E. de Cousemaker. Paris 1843. (Angezeigt in der Cäcilia v. J. 1844.)
33 Tonarten des römischen Choralgesanges von Seb. Stehlin. Wien 1842. (Angezeigt in der Cäcilia v. J. 1842.
34. Octaviano dei Petrucci da Fossombrone — der 1. Erfinder des Notendrucks mit beweglichen Typen ꝛc. von Anton Schmid. Wien 1845. (Angezeigt in den österreichischen Blättern für Literatur und Kunst v. J. 1846.)

IV. Im Manuscripte sind noch vorhanden:

35. Die Accorden-Lehre, nach dem Systeme der Grundharmonie entwickelt, nebst Verzeichniß aller denkbaren Tonverbindungen. Groß-Folio. 1 Band Text. 2 Bände Notenbeispiele. Wien 1811. 261 Seiten.
36. System der Grund-Harmonie im Auszuge. Groß-Quart. 208 Seiten.
37. Vorbereitung zum Studium der Harmonie. Folio. 1. Heft Text. 2 Hefte Beispiele. Wien 1811.
38. Gedanken über Bau und Stellung eines Orchesters.
39. Notizen, den Anfiparnasso des Orazio Vecchi betreffend; als Vorrede zu dem Exemplar der Partitur dieses höchst seltenen und wichtigen Werkes.

Wien im Februar 1850.

Alois Fuchs.

Nachschrift des Redact. Ein Aufsatz ist in diesem Verzeichniß übersehen. Ich gedenke desselben um so lieber, als er mich selbst betrifft, und ein Zeugniß der edeln Unparteilichkeit des Verstorbenen abgiebt. — Ein früherer Band dies. Bl. brachte einen Bericht über die von mir in Dresden gehaltenen Vorlesungen, so grundverkehrt, so ohne alles Beurtheilungsvermögen, daß ich mir nicht die Mühe nahm, ein Wort darauf zu erwidern. Kiesewetter aber, dem die Sache am Herzen lag, schrieb, mir persönlich ganz fremd und ohne alle Veranlassung von meiner Seite, einen Artikel, worin er die Irrthümer des Berichterstatters widerlegt, und aus den verkehrten Referaten heraus nachweist, daß ich Recht hatte. Der Artikel befindet sich in Gaßner's Zeitschrift, 3ter Band, 1stes Heft, S. 118, unter dem Titel: Einige Worte aus Veranlassung eines Unberufenen über die von Hrn. Br. gehaltenen Vorlesungen. Von R. G. Kiesewetter.

Fr. Br.

Aus Hamburg.

Das Concert des Hrn. Ballin, Mitglied unseres Theaterorchesters, war ein sehr elegantes. Er spielte zwei eigene Compositionen und eine von Alard mit der eingelegten Schlummerarie, letztere sehr elegant, in der belgisch-französischen Manier. Unterstützt wurde er durch Hrn. Schüttky, Mad. Howitz-Steinau und Mad. Marra-Vollmer. Die letztere Dame gastirt augenblicklich bei uns, ohne bedeutenden Erfolg. Die Mittellage ihrer Stimme, die früher schon sehr belegt war, ist jetzt kaum mehr zu hören. Die unnatürliche Ausbildung der Höhe mußte sich einmal rächen. Ueberdies ist ihre Fertigkeit keine saubere, Triller, Cadenz, Vorschlag, Alles war früher besser, die Dame ist in jeder Beziehung alt geworden.

Die Anwesenheit Ferd. Hiller's scheint hier größere Sympathien erwecken zu wollen, als Hamburg in der Regel für dergleichen Erscheinungen hat. Das dritte philharmonische Concert brachte seine Symphonie mit dem Motto „es muß doch Frühling werden", und als Claviervortrag: Beethoven's Concert in C-Moll. Die Symphonie enthält reizende Einzelheiten, und ist auf jeden Fall ein tüchtiges Stück, wenn auch der erste und zweite Satz im Ganzen etwas zu gedehnt erschienen. Der Claviervortrag war ausgezeichnet, die eingelegte Cadenz charakteristisch schön. — Frl. Johannsen aus Kopenhagen, auch bei Ihnen vortheilhaft bekannt, sang eine Arie aus den Puritanern und zwei Lieder, letztere sehr schön mit Geschmack und Grazie. Frl. Johannsen scheint keine gewöhnliche Sängerin zu sein.

Hiller's Symphonie wird dem Vernehmen nach bei Schuberth u. C. herauskommen, welche auch mehrere ausgezeichnete Clavier- und Liedercompositionen von demselben Meister gekauft haben sollen.

Der Prophet bewährt noch immer seine Anziehungskraft, er hat bis jetzt sechs gedrängt volle Häuser geliefert, und ruht augenblicklich, der Krankheit Ditt's wegen.

Griepenkerl wird morgen auch bei uns seinen „Robespierre" lesen.

Leipziger Musikleben.

16tes und 17tes Abonnementconcert. Soirée von Clara Schumann. 7tes Euterpe-Concert.

Die Symphonien in C-Dur von Fr. Schubert, in Es-Dur (Nr. 2) von Gade, die Ouvertüre Op. 115 von Beethoven und die zur „Melusine" von Mendelssohn, dann noch eine Suite von J. Seb. Bach — das waren die Orchesterwerke die in den beiden Gewandhausabenden dem Publikum vorgeführt wurden, und zwar auf eine Weise, die den wohlerworbenen Ruhm des Orchesters nichts weniger als schmälert. — Frl. Nissen sang im ersteren Concert Scene und Arie von Spohr (wenn wir nicht irren war sie aus Faust) und die Partie des Sextus, im ersten Finale des Mozart'schen Titus; hierbei wirkten noch mit: die Damen Buck (Vitellia) Bleyel (Servilia) und die Herren Pögner und John (Publio und Annio). Im Concert am 21. sang Frl. Nissen Rec. und Arie aus Rinaldo von Händel, (1710 geschrieben) und 3 Lieder von Fr. Schubert. Sämmtliche angeführten Leistungen können wir unter die vorzüglichsten der genannten Sängerin zählen. Es freuet uns immer, daß sie neben dem Modernen auch Aelteres künstlerisch wiederzugeben vermag und dies ist um so mehr anzuerkennen, wenn man bedenkt, daß Frl. Nissen ihre meisten Erfolge der italienischen Musik verdankt und daß sie sich durch diese nicht in soweit hat gefangen nehmen lassen, daß Anderes darunter leiden mußte; jedenfalls eine lobenswerthe Consequenz, die auch ein gebildetes Innere voraussetzt. —

Sich über die Vortrefflichkeit des Spieles der Frau Clara Schumann des Breitern auszulassen, hieße Wasser in's Meer tragen, und wir brauchen nur anzuführen, daß sie im Concert am 14. ein neues Werk: Introd. und Allegro appassionato mit Orchesterbegleitung von Rob. Schumann, das C-Moll Notturno Op. 48 von Chopin und einige Lieder ohne Worte von Mendelssohn vortrug. Wenn wir nun noch einige Worte über das neue Werk sagen wollen, so haben wir wohl nicht nöthig zu bemerken, daß interessante Combinationen und geistreiche Züge sich in Masse vorfinden. Die Introduction hat uns durch die schönen Melodien, in deren Aussprechen sich die verschiedenen Orchesterstimmen theilen und zu denen sich das Pianof. nur begleitend verhält, am meisten gefallen. Das Allegro selbst ließ das Bestreben erkennen, Piano und Orchester ebenbürtig zu machen, d. h. keines dem andern absolut unterzuordnen; das schien uns nicht in dem Maße gelungen, wie im A-Moll Concerte. Beide Theile beengen sich in etwas und die Clavierpartie bietet nicht genug Glanzvolles. Wir wollen natürlich nicht den althergebrachten Passagenkram, nicht jene Faktur, wo man's auf die Entfernung schon merkt, wann und wo die Fingerarbeit angehen soll — aber wir möchten auch das Recht des Soloinstruments gewahrt sehen und als solches hat es die Anwartschaft auf Glänzendes und Wirkungsvolles. Wir geben gerne zu, daß die richtige Mitte hier sehr schwer zu finden sei, aber gefunden **kann** sie werden — das beweißt das angeführte Concert. —

Die Soirée am 22sten Februar bot durch Das was gegeben und durch die Art, wie es gegeben wurde, Genusses genug. Das 2te Trio Schumann's (Op. 80 für Piano, Violine, und Cello) von seiner Gattin im Verein mit dem Concertmeister David und Capellmeister Rietz gespielt, begrüßten wir als ein Werk würdig seines Verfassers. Geist, Schwung, verbunden mit tüchtiger Arbeit, drücken ihm den Stempel der Vortrefflichkeit auf, durch letztere (die Arbeit), wird der dritte Satz, der fast durchweg canonisch ist, höchst interessant. Der zweite behagte Ref. weniger als alle anderen; trotzdem, daß die Gedanken ganz wundervoll sind, fließt das Ganze nicht so wie im ersten, dritten und letzten Satz. — Die Concertgeberin spielte außerdem noch eine Sonate mit Violine (Nr. 2 A-Dur) von Seb. Bach, (Herr C. M. David die Violinpartie), mit Frl. Wilhelmine Clauß, die Variationen für 2 Pianof. Op. 46 von R. Schumann und zum Schluß Variations sérieuses Op. 54 von Mendelssohn. Die Damen Nissen, Ida Buck und Anna Masius unterstützten, die erstere durch ein von ihr componirtes Lied „la partenza", und ein schwedisches, die zweite durch eins von Hauptmann „ach neige" aus Göthe's Faust, und mit letzterer durch zwei zweistimmige Lieder v. Mendelssohn. Genannte Vorträge wurden mit verdientem Beifall belohnt. —

Im 7sten Euterpe-Concerte am 19ten Februar hörten wir von Orchestersachen, Ouverture Es-Dur Op. 12 von C. Frank (zum ersten Male) und die C-Moll Symph. von Beethoven. Die Ouverture ließ gutes, solides Streben nicht verkennen, aber ihr Hauptfehler ist: sie will scheinen, was sie nicht ist. Sie macht beständig Anläufe zur Großartigkeit, während die Gedanken an sich nichts weniger als groß sind. So hätte z. B. aus dem ersten Hauptgedanken des Allegro sich ein ganz gemüthliches heiteres und frisches Werk fortentwickeln lassen; aber der Verfasser verkennt das Wesen desselben und bläst ihn zu einer unnatürlichen Gespreiztheit auf, wie dies die Durchführung vorzugsweise darthut. Die Ideen sind nun einmal nicht tief und sollen mit aller Gewalt durch gepfropfte Instrumentirung eine Tiefe und Bedeutendheit heucheln. Durch

Angeführtes glauben wir wohl das Mißfallen der Ouvertüre motivirt zu haben. — Die Ausführung der Symphonie war eine wohl gelungene; nur hätten wir die Tempi in allen Sätzen um einen Grad langsamer gewünscht — doch das sind Ansichten. —

Frl. Caroline Mayer sang zur vollsten Befriedigung der Anwesenden erst die Arie: Auf starkem Fittig, „aus der Schöpfung" und dann die aus Figaro's Hochzeit: „E Susanna non vien". Und in der That, vorzügliche Leistungen waren dies, der Künstlerin und dem Directorium Dank dafür! — Herr. Fr. Grützmacher (Mitglied des Vereins) ließ eine Phantasie eigener Composition für Vcll. hören. Die erfreulichsten Fortschritte, die der junge Mann gemacht hat, lassen sich nicht ableugnen; wir hätten nur gewünscht diese in einer bessern Composition beurtheilen zu können. Solcher Kummer'scher Abklatsch ist doch nicht mehr ganz zeitgemäß. — Eine neuere Erfindung, die Pedal-Guitarre wurde von Herrn Eduard Bayer aus Augsburg dem Publikum vorgeführt. Es wird wohl Niemand leugnen, daß nur ein bedeutender Grad der Virtuosität im Stande ist, die Guitarre für den Concertsaal passend zu machen. Herr Bayer besitzt nun diese angeführte Eigenschaft nicht in dem Maße um uns die eigentliche Aermlichkeit des Instruments vergessen machen zu können; zudem war auch die gewählte Composition nichts weniger als glänzend. —

E. Bernsdorf.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Nachdem längere Zeit hindurch der Sinn für Virtuosenleistungen ganz in den Hintergrund getreten zu sein schien, haben wir jetzt von drei Orten zugleich über ungewöhnliche Erfolge zu berichten. Schulhoff in Wien scheint seinen Rival Willmers aus dem Felde geschlagen zu haben. Er gab am 21sten Febr. sein 5tes Concert und am 5ten März vor seiner Abreise ein 6tes für die Armen, worin er auch eine Sonate eigener Composition vortrug. Am 25sten Februar spielte Tedesco im Hamburger Stadttheater mit einem Erfolg, wie er seit lange dort keinem Künstler zu Theil wurde. Maria Wieck endlich feiert in Berlin Triumphe. Sie gab am 28sten Febr. Concert im Saale der Singakademie, und spielte dann ein Trio von Beethoven (Op. 1, Es-Dur) die Lucia-Phantasie von Liszt, „Auf Flügeln des Gesanges" von Heller, endlich Frühlingslied von Mendelssohn, Noturno und Walzer von Chopin und „Schaumperlen" von Kullak. „Frl. Wieck", heißt es unter Anderem in einem Bericht, „besitzt außer einer in jeder Gattung von Schwierigkeiten routinirten Technik, einen sehr schönen, weichen Anschlag, eine bewunderswerthe Präcision, Nettigkeit und Klarheit des Spiels und eine Energie und Kraft, welche sonst nicht leicht klavierspielenden Damen eigen zu sein pflegt und deren Mangel eben die Vollkommenheit der Ausführung beeinträchtigt. Kurz, wir werden zum demokratischen Rellstab, wir können nur loben. Wir können das Referat nicht schließen, ohne zugleich unsere achtungsvolle Anerkennung des Herrn Friedrich Wieck zu äußern. Ihm ist bei der Bewunderung der Leistungen seiner Tochter wohl auch ein Tribut davon zu zollen; besäßen wir mehr so vortreffliche Klavierlehrer, als er bekanntlich Einer ist, so würden wir auch gediegenere Klavierspieler hören.

In **Altona** gab J. Boie ein Concert, worin drei Octetts von Gade, Spohr und Mendelssohn zur Aufführung kamen.

Auszeichnungen, Beförderungen. In Eisenach wurde zur Stiftungsfeier des Musikvereins Reissiger's 4te Messe aufgeführt. Die Herzogin v. Orleans beschenkte den Dirigenten Helmbold mit einer werthvollen Nadel, als Zeichen des wohlverdienten Beifalls der schönen Aufführung, welche diese kunstsinnige Fürstin mit ihrer Gegenwart beehrt hatte.

Vermischtes.

Berlin. Jenny Lind singt den 8ten März im hiesigen Schauspielhause für die Armen, wird sich aber nur kurze Zeit hierselbst aufhalten, kein eigenes Concert geben, und alsbald nach Stockholm gehen, dann in ein deutsches Bad und später auf zwei Jahre nach Amerika.

Leipzig. So eben erhalten wir Nachricht von der Einrichtung einer Musikschule in Cöln durch Ferd. Hiller. Wir werden in der nächsten Nummer Näheres mittheilen.

Petersburg. Hier sind die „Hugenotten" total durchgefallen. Die Verstümmelung des Werkes durch die Censur ist eine Hauptursache davon.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 13, Besprechung des Liederalbums von R. Schumann, lies S. 58, Sp. 1, Zeile 23 dieselbe statt dasselbe, Z. 34 fernerweit statt ferner weit, Z. 38 aus den Tiefen st. aus den Tiefsten; Sp. 2, Z. 15 einen dornenvollen st. einem dornenvollen, Z. 37 weiche Hauch st. Weihe-Hauch. S. 59, Sp. 1 am Schluß: in sich verschlungene st. sich verschlungene; Sp. 2, Z. 4 streiche man die.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 21.** Den 12. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Lieder und Gesänge. — Für junge Componisten. — Aus Hannover. — Kritischer Anzeiger. — Intelligenzblatt.

Lieder und Gesänge.

Julius Tausch, Op. 4. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cöln, M. Schloss. Preis 15 Ngr.

Ein gutes Heft. Der Componist, noch jung der Werkzahl nach, zeigt schon eine gereiftere Natur; er gibt uns schön ausgeprägte Gestalten. Die Benennung „Gesänge" ist nicht richtig, was die Kritik hier im Interesse des Componisten bemerken muß. Die ersten zwei sind reine Lieder, wenn schon das eine davon, Nr. 1, einen etwas breiteren Ausbau hat; sie haben aber den Schwerpunkt des Liedes, was die Hauptsache ist, und darum sei's bemerkt; Nr. 3 ist eine Ballade oder besser eine Romanze. Was den Geist der ersten zwei anlangt, so zeigt sich darin eine echt deutsche Sinnesart, das gemüthliche Element, ist wenn auch nicht in neuen Zügen, doch in recht frischen Farben zum Ausdruck gebracht. Den Vorzug verdient Nr. 1. „das Lied der Heimath" von R. Niels. Die romantische Stimmung gewinnt hier eine höhere Potenz. Das zweite „Es ist schon drin" von Hoffm. v. Fallersleben, zeigt mehr hingebenden Charakter. Nr. 3, „Nixe Binsefuß" v. E. Mörike, bewegt sich in treffender Charakteristik. Das leichte Gewand, in dem die Nixe erzählt, ist dem Ganzen wohl angemessen und verräth zugleich den denkenden Componisten. Auch die Handhabung des harmonischen Theiles läßt gute Bildung erkennen. —

Ferdinand Möhring, Op. 25. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Offenbach, André. Preis 54 Kr.

Auch diese Lieder tragen einen guten Kern in sich und sind gegen ein früher, in dies. Bl. besprochenes Heft vom Componisten inhaltreicher. Namentlich ist es eine gewisse Frische, die wohlthuend wirkt, ein leichter Melodieenfluß, der, aus dem Herzen quellend, das Rechte trifft, und nichts von dem an sich hat, was „gemacht" erscheinen könnte. Bewegen sie sich auch nicht in einer Sphäre gesteigerter Erfindung, einer besonders individuellen Auffassung und Färbung, so ruhen sie doch auf einem edlen, wahren und empfindungsvollen Ausdruck abspiegelnden Grunde. Schade, daß hin und wieder Wendungen und namentlich Schlußfälle vorkommen, die verbraucht und triviell geworden sind. So zeigt sich dieß gleich in Nr. 1 „Ich und Du" von Fr. Hebbel, worin der Schluß gegen das Uebrige, das sich außer einigen Einzelheiten recht edel hält, auffällig contrastirt. Auch will der orgelmäßige Kirchenschluß nicht recht zum Charakter des Ganzen passen, das auf einem äußerst zarten, lyrischen Grunde ruht. Nr. 2 „Frühling" von Rollet, hat namentlich ein recht frischbewegtes Frühlingsleben von wirksamen Ausdrucke. Nr. 3 „Ohne Rast" von Em. Geibel ist recht charakteristisch gehalten, und von fließender Sangbarkeit, wenn auch, wie desgleichen in Nr. 4 „Mein Herz ist wie die dunkle Nacht" von Em. Geibel die Erfindung weniger bemerkbar als in den ersten

zwei hervortritt. Dem letzteren scheint der Componist nicht den richtigen Ton abgelauscht zu haben; es schwimmt zu sehr auf der Oberfläche. Es fehlt ihm der schwärmerische Hauch der Sehnsucht.

Em. Klitzsch.

Für junge Componisten.

Für den Orchestercomponisten ist es das größte Hülfsmittel zur Weiterbildung, wenn er seine Arbeiten von einem guten vollständig besetzten Orchester ausgeführt, hören kann; wie wenige, namentlich junge aufstrebende Talente haben hierzu Gelegenheit? — Im Interesse der Kunst und des jungen Talents möchte ich es versuchen zur Abhülfe dieses Uebels etwas beizutragen.

Da in den Sommermonaten die hiesige herzogl. Hofcapelle nur wenig Dienstbeschäftigung hat, so ist, um die Capelle in fortwährender Uebung zu erhalten, die Einrichtung getroffen, daß allwöchentlich den ganzen Sommer hindurch (mit Ausnahme eines Ferienmonats vom 1sten Juli bis 1sten August) drei Uebungsproben gehalten werden, hauptsächlich dem Orchester- und Instrumentsolospiel gewidmet. In der Regel werden in jeder Probe 2 — 3 volle Orchesterwerke, je nach dem Umfang derselben, vorgenommen, und wird auf möglichst gute Ausführung gesehen. Zwischen den Orchesterwerken werden Solovorträge eingeschoben, von den dazu Befähigten, in der Regel kommt in jeder Probe ein Saiten- und Blasinstrument zu Gehör. Die zu diesen Proben festgesetzten Tage sind: Montag, Mittwoch und Freitag. Anfangszeit Vormittag präcis 10 Uhr Dauer bis 2 Stunden. Die Besetzung des Orchesters ist: 12 erste Violinen, 12 zweite, 8 Violen, 6 Violoncelle, 6 Contrabäße und sämmtliche Blasinstrumente, es können demnach alle Orchestereffecte auf das Vollständigste zur Geltung kommen.

Nun will ich (versuchsweise, vorläufig für dieses Sommerhalbjahr die Einrichtung treffen, daß in den ersten beiden Proben der Woche (Montag, Mittwoch) in jeder derselben ein neues Werk von einem Componisten zur Ausführung gebracht werden kann. Es wird nicht befremden, daß nur zu einem Werke Raum gegeben werden kann, weil der Hauptzweck für die Capelle sonst gefährdet werden könnte. Folgende Punkte mögen vorläufig festgestellt werden.

1) Die Benutzung der Proben auf vorangegebene Weise findet Statt vom Anfang Mai bis 15ten October mit Ausnahme des Ferienmonats.
2) Die Partitur des zur Ausführung gebracht wünschenden Tonstücks wird portofrei an mich eingesandt.
3) Darüber ob ein eingesendetes Werk in einer der Proben zur Ausführung kommen soll, entscheidet ein Ausspruch von drei urtheilsfähigen Personen.
4) Die Entscheidung darüber wird dem Componisten innerhalb 3 Wochen vom Empfang der Partitur an gerechnet, mitgetheilt. Wird die Aufführung abgelehnt so wird die Partitur zugleich rückgesandt, findet die Aufführung Statt, so wird der Tag der Aufführung zugleich bestimmt und dem Componisten aufgegeben, daß derselbe 8 Tage vor der Aufführung die nöthigen Stimmen einsendet, es wird in dieser Beziehung verlangt, daß die Stimmen deutlich, richtig mit allen Vortragszeichen genau versehen, geschrieben und die Stimmen für die Saiteninstrumente wenigstens vierfach vorhanden sind. (Bei vollständiger Besetzung würden erfordert. (6 V. I. — 6 V. II. 4 A. 6 B.)
5) Der Tag der Aufführung wird 14 Tage nach dem Tage, an welchem die Anzeige über die Entscheidung der Aufführung erfolgte, bestimmt.
6) Wenn der Componist über den Tag der Aufführung nicht einverstanden ist) so wird leicht eine Verständigung möglich sein; wäre es demselben überhaupt nicht möglich zu kommen, so würde dann das Werk probirt und über den Erfolg Bericht erstattet werden.
7) Da die Eisenbahnzüge von beiden Richtungen wenigstens eine Stunde vor Anfang der Probe hier sind, und die Abreise an demselben Tage Nachmittags geschehen kann, so nimmt die Reise nach Dessau wenig Zeit und Kosten in Anspruch, und kann Her- und Rückreise, bei nicht großer Entfernung in einem Tage abgemacht werden
8) Alle Briefe und Sendungen werden portofrei erwartet und Antworten und Rücksendungen von hier aus unfrankirt geschickt.

Dessau, d. 30. Jan. 1850. Fr. Schneider.

Herzogl. Anh. Hofcapellmeister.

Aus Hannover.

In der 2ten und 3ten musikalischen Soirée der Herren Kolbe, Kaiser, Lindner, Eyertt, Boltermann wurden vorgetragen ein Streichquartett von Mozart, eins von Nicola und ein Quintett von Onslow, ferner das C-Moll Trio von Beethoven, und die D-Dur Sonate für Piano und Vell. von Mendelssohn. Die Ausführung der Quartette dürfen wir dreist als eine gelungene bezeichnen; Auffassung und Vortrag zeigten

vom fleißigem Studium und tieferen Erfassen des Geistes der einzelnen Werke. Die Clavierpartie des Trio's und der Sonate spielte Hr. Boltermann mit solider Technik. Wolle Hr. Boltermann nur auch den Geist der vorzutragenden Werke studiren und ihn zur Anschauung zu bringen suchen! Neu war für uns und gewiß für den größten Theil des Publikums das Quartett von Nicola, (Es-Dur) für dessen Vorführung wir den Concert-Veranstaltern nur dankbar sind; sie beweisen damit, daß sie über den Werken todter Meister die Werke lebender, speciell einheimischer Künstler nicht vergessen. Das Quartett selbst hat uns im Ganzen recht gut gefallen; es ist freilich kein erschütternder Inhalt darin, aber das Sinnige und die durchweg edle Haltung in ihm werden auf den aufmerksamen Zuhörer gewiß einen guten Eindruck gemacht haben. Der letzte Satz hat etwas Leidenschaftliches; er hat uns am meisten gefallen, nächst diesem der dritte Satz. Der zweite, ein Andante, würde durch einige Kürzungen gewinnen. Daß der Componist, ein Schüler von Gottfr. Weber, die Form vollkommen beherrscht, erkennt man auf den ersten Blick und es ist das bei seiner Intelligenz und sonstigen Tüchtigkeit nicht anders zu erwarten. Uebrigens wird er dem musikalischen Publikum durch seine Lieder schon vortheilhaft bekannt sein. Außerdem wirkten in diesen Soiréen noch mit Mad. Nottes und Hr. Mertens. Erstere sang Schubert'sche Lieder, letzterer die „Adelaide" von Beethoven und „Frühlingswanderschaft" von Kücken, ein Lied, das gar nicht dahin gehörte. Die Hrn. Quartettisten werden noch 3 ähnliche Soiréen veranstalten.

Von den anderen hier gegebenen Concerten erwähnen wir zunächst zwei von den Hrn. Krollmann und Engel gemeinschaftlich gegebene. Hrn. Engel's, eines hiesigen jungen Clavierspielers, sauberes und elegantes Spiel, seinen durchdachten Vortrag, so wie überhaupt sein Streben, das Geistige in der Kunst zu erfassen, müssen wir lobend anerkennen. Hr. Krollmann, ein talentvoller Geiger, Mitglied unserer Kapelle, spielt sehr fertig, rein und mit schönem Ton. Er hat glückliche Momente in seinem Spiel, die von seinem offenbaren Talent Zeugniß geben; möchte er nur auf die Abrundung im Ganzen auch sein Augenmerk richten. Wir wünschen ihm außerdem etwas mehr körperliche Ruhe beim Spiel.

Frl. Nissen, der von Leipzig aus ein guter Ruf voranging, gab hier im Theater ebenfalls Concert. Ihre freilich nicht große, aber angenehm und schön geschulte Stimme, die uns anfänglich etwas angegriffen vorkam, ihre Coloraturen (einige Töne in der höchsten Höhe wollten nicht ganz glücken), die Reinheit (?) ihres Gesanges haben ihr auch hier verdienten Beifall erworben. Wir wollen uns nach einmaligen Hören kein umfassendes Urtheil erlauben, aber nicht verhehlen, daß uns ihr Gesang etwas kalt vorgekommen. In demselben Concerte hörten wir einen jungen Geiger, Pixis. Sein elegantes, sehr fertiges Spiel, ein gewisser Anflug von Geist in seinem Vortrage, seine leichte Bogenführung, die Reinheit seines Spiels, das Alles war es, was die Hände des Publikums in Bewegung setzte. Gewiß ein talentvoller Violinspieler, dem man aber die Jugend noch anmerkt.

Ein anderes Concert gab Hr. Fr. Mollenhauer aus Göttingen. Ein tüchtiger Geiger, der in einem mit seinen schönen vollen Tone vorgetragenen Spohr-schen Adagio den Zuhörer wohl zu ergreifen vermag. Der Vortrag deutscher Musik scheint überhaupt seine Force zu sein, und wir rechnen ihm das nicht gering an. Seine Fertigkeit ist ebenfalls nicht unbedeutend. In diesem Concerte hatten wir Gelegenheit, zwei jugendliche Sängerinnen, ein Schwesternpaar, zwei Fräulein v. Bock, einige Lieder singen zu hören. Die Damen wollen sich ganz der Kunst widmen und halten sich des Gesangstudiums halber hier auf. Ihre übergroße Befangenheit bei ihrem, allerdings ersten öffentlichen Auftreten läßt ein Urtheil über ihre Leistungen gar nicht zu. Nur so viel wollen wir bemerken, daß ein guter Fond sowohl bei der Altistin wie bei der Sopranistin da ist, und daß ihre Stimmen sehr frisch klingen. Letztere scheint hinsichtlich der Ausbildung ihrer Stimme einen Vorsprung vor der Altistin gewonnen zu haben. Mögen die noch sehr jungen Damen recht fleißig, aber vorsichtig studiren.

Außerdem haben nach der vorhin genannte Hr. Pixis und eine junge Violinspielerin, Bierlich, Concerte gegeben, die wir aber zu besuchen verhindert waren.

Jetzt kommt die Reihe an die schwedische Nachtigall, die Besiegerin aller Herzen, Jenny Lind. Sie ist hier dreimal im Theater vor überfülltem Hause aufgetreten, d. h. in Concerten, da sie in Opern nicht mehr singen will. Es hieße Wasser ins Meer gießen, wollten wir uns in eine detaillirte Besprechung ihrer Leistungen einlassen. Sie ist noch immer Jenny Lind. Sie sang italienische und deutsche Arien, schwedische und deutsche Lieder; unter letzteren war: „Ich muß nun einmal singen" von Taubert, (an welchem sich jetzt unsere Dilettanten den Hals zerbrechen), „Zwiegesang" von Mangold und „Sonnenschein" von Rob. Schumann. Es sind ihr Ständchen, Fackelmusiken gebracht, Kränze und Blumen zugeworfen, Geschenke und Andenken überreicht, die Hände geküßt, Feste gegeben, unzählige Visiten gemacht, jetzt auch Lind-Bonbons, Lind-Würste u. s. w. angekündigt. Bedarf es mehr um

glücklich zu sein? — Ihr letztes Concert gab sie zum Besten der Armen. Ueberhaupt hat sie sich hier außerordentlich freigebig gezeigt, außerdem auch vielfache Beweise ihrer Liebenswürdigkeit gegeben. Sie kann mit Recht von sich sagen: veni, vidi, vici!

M. P.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

Th. Kullak, Op. 60. Le Prophète de Meyerbeer. Sept Transcriptions de Concert. **Nr. 1, 2 u. 3. Breitkopf u. Härtel. à 15 Ngr.**

Prélude et Choeur pastoral, le prêche anabaptiste und Romance — das sind die Stücke aus genannter Oper, die für's Pianoforte übertragen worden sind. Das Geschick, mit dem dies geschehen ist, kann man nur loben, zumal da der Stoff uns etwas spröde däucht. Die Sachen sind schwer, und verlangen neben der Fertigkeit auch Geschmack und Eleganz des Vortrags.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

H. Cramer, Op. 55. Fleurs d'Italie. 3 **Divertissements. Schott. 3 Hefte, jedes 45 Kr.**

I Lombardi von Verdi, Norma von Bellini und Lucia von Donizetti haben die Themen hergeben müssen, die von Hrn. Cramer ver- und zerarbeitet werden. Wir sind nicht so unbillig, um von den Sachen Kunstwerth zu verlangen.

G. A. Osborne, Op. 71. Le lis. Valse brillante. **Schott. 45 Kr.**

— — —, Op. 72. La violette. **Mazurka. Ebend. 45 Kr.**

Beide Werke sind überwiegend mittelmäßig; leichtfertige Gewöhnlichkeit ist das hervorragende Element.

A. Lecarpentier, Op. 135. Rosine et Louisette. Polka et Valse-Redowa. **Schott. 2 Hefte, jedes 45 Kr.**

Vermehren die Makulatur auf Erden! — Der Kampf gegen solche Niaiserien wäre Verschwendung.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 22.** Den 15. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Mehrstimmige Gesänge. — Aus Hamburg. — Kleine Zeitung, Vermischtes.

Mehrstimmige Gesänge.

Heinrich Schäffer, 12 dreistimmige Lieder für 2 Tenöre und 1 Baß. Heft I. — Hamburg, Niemeyer. Preis 12 Ngr.

Eine sehr empfehlenswerthe Sammlung, die sowohl hinsichtlich ihres Inhaltes als auch wegen der leicht ausführbaren, formellen Behandlung der Lieder die Beachtung der Männervereine verdient. Der Männergesang, seiner Natur nach nur einer engen Sphäre angehörend, ist oft in neuerer Zeit aus dieser seiner Sphäre hinausgedrängt und zum Zerrbilde gemacht worden. Man hat dieß, Gott sei Dank, eingesehen und fängt an, der Einfachheit wiederum Raum zu geben, dem einfachen Liede, worauf er eigentlich angewiesen ist, sich zuzuwenden. Denn nur so kann er in die Allgemeinheit eindringen und dem deutschen Liede seine Geltung in weiteren Kreisen, namentlich nach unten hin, verschaffen, wozu er ganz besonders geeignet ist. Das vorliegende Werkchen enthält des Treffenden und Schönen recht Vieles; diesen timentale so wie die humoristische Richtung ist darin vertreten. Alles ist so naturgemäß und geschickt gemacht, so recht im wahren Geiste des Männergesanges, daß man sich freut, wie trotz vielfacher Anstrengungen die widerwärtige Salonmanierirtheit vieler Eintagsfliegen es nicht dahin bringen konnte, den gesunden Kern des deutschen Liedes zu vergiften. Ich will nicht auf Einzelnes aufmerksam machen; suche Jeder nach seinem Sinne. Wenn sich Einzelnes darin findet, was, als subjectiv der mehrstimmigen Behandlung widerstrebt, so hat dieß eben seine Berechtigung von dem Standpunkte aus, den diese Lieder einnehmen und geltend zu machen suchen. Auf Nr. 8. „Die schweren Zeiten" und Nr. 11 „Im Schlaraffenland" sei besonders aufmerksam gemacht.

G. Rebling, Op. 10. Nr. 1. Aus alten Märchen winkt es. Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Baß, Nr. 6. — Magdeburg, Heinrichshofen. Preis der Partitur 2½ Sgr. der Stimmen 5 Sgr.

Der Componist hat das Gedicht sehr gut aufgefaßt, wenn sich schon Zweifel gegen die vierstimmige Chorbehandlung desselben nicht unterdrücken lassen. Den romantischen Zauber, der über dem Gedicht ruht, hat er recht glücklich wieder gegeben in einer einfachen, aber sinn- und ausdrucksvollen Melodie. Namentlich ist es eine Stelle die sehr sinnig und zart behandelt ist, Pag. 4. der Partitur, „Wo bunte Blumen blühen" u. s. w. bis zum Schluß. Nur der Vers „Ach könnt' ich dorthin kommen" sollte noch gesteigerter in der Empfindung sein, noch drängender, wie's der Dichter gemacht. Dagegen ist der letzte Vers wieder sehr entsprechend behandelt und schließt charakteristisch verhallend. Von den 6 mir zu Gesicht gekommenen Gesängen dieses Albums ist es unstreitig das gelungenste. — **Em. Klitzsch.**

Aus Hamburg.

An Concerten sind wir in der letzten Zeit sehr reich gewesen. Ignaz Tedesco hat zweimal gespielt, im Stadttheater. Wir können in ihm kein bedeutendes Talent entdecken, trotz aller Anpreisungen. Herr Tedesco steht offenbar nicht auf jener Höhe der Technik, die wir bei den bekannten Koryphäen des Clavierspiels antreffen, und was den geistigen Ausdruck anbetrifft, so läßt sich davon beim Anhören des Carnevals von Venedig oder selbst seines concert fantastique nicht viel sagen. Uebrigens ist letzteres, ein dankbares, effektvolles Tonstück. Eine andere, ein heimische Erscheinung läßt größere Leistungen erwarten, als sie uns von dem gereiften Virtuosen geboten wurden. Wir meinen den achtjährigen Violinisten Adolph Groß. Derselbe hatte durch seinen Vater ein Concert veranstalten lassen, in welchem er auf einer Viertelsgeige Compositionen von Prume, Ernst und Maurer spielte. Wir müssen gestehen, daß die Leistungen dieses Knaben außerordentlich bedeutend zu nennen sind. Er führt den Bogen mit einer Sicherheit, die Erstaunen erregt, dabei weiß er auf seiner kleinen Geige einen Ton zu produciren, der seiner Fülle wegen überraschen muß. Da wahrscheinlich dieser Knabe in einem reiferen Alter alle die Hoffnungen erfüllen wird, die sich schon jetzt an seine Leistungen knüpfen lassen, so dürfte eine kurze biographische Notiz hier nicht am unrechten Flecke sein. Er ist der Sohn des bekannten Gründers unserer Tonhalle, und wurde im Jahre 1841 am 5ten December geboren. 1847 erhielt er den ersten Unterricht, der auf einen so günstigen Boden fiel, daß der Knabe schon sechs Monate nachher, ohne je zuvor zusammengespielt zu haben, ein Quartett von Mozart, (G-Dur mit der Fuge) vollkommen im Takt und durchaus fehlerfrei, und 9 Monate später im Thaliatheater das Concert von Rode (A-Moll), sowie ein Rondo brillant von Prume mit Orchesterbegleitung bei nur einer Probe vortragen konnte. Seitdem reiste der Vater mit dem Sohne in den benachbarten Herzogthümern, wo sich in 33 Concerten die glänzenden Eigenschaften des Knaben geltend zu machen wußten.

Das Concert, welches er kürzlich hier veranstaltet hat, sollte dazu dienen, die materiellen Mittel zur weiteren Fortbildung des Kleinen herbeizuschaffen. Zu dem Ende ließen die Herren Kapellmeister Krebs und Grund eine Empfehlung drucken, in welcher sie auf das „seltene Talent" des Knaben aufmerksam machten; aber Hamburg, das reiche Hamburg, von dessen Matadoren erst kürzlich einer eine Million an die Armen schenkte, hat für künstlerische Erscheinungen ohne Renommée oder sonstige äußere Reize kein Geld, das Concert war leer. Das Genie des Kleinen wird sich trotzdem Bahn brechen.

Ein Concert der Herren Grädener und Böie in Altona haben wir nicht besucht. Wir hören jedoch, daß die Symphonie des ersteren kein hervorragendes Talent gezeigt haben soll, während das Violinspiel des letzteren allgemein gerühmt wird.

Der Prophet, der wegen Krankheit Ditt's einige Zeit ruhte, ist wieder bei vollem Hause gegeben worden. Heute tritt Herr Damcke, Schüler Garcia's und Protegè Meyerbeer's, darin auf.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Schon vorige Woche gedachten wir der Gründung einer Rheinischen Musikschule in Köln durch Ferd. Hiller, und versprachen nähere Mittheilungen.

In dem uns vorliegenden, von dem genannten Meister unterzeichneten Programm wird der richtige Gesichtspunkt hervorgehoben, daß es sich in einer solchen Anstalt weniger darum handeln könne, große Genies zu bilden, obschon dies, wie auch wir früher schon einmal in einem Aufsatz über Conservatorien entwickelten, keineswegs ausgeschlossen ist, daß es vielmehr darauf ankomme, den praktischen Musikern eine gründliche und allgemeine musikalische Bildung zu verleihen, wie sie durch Privatunterricht gar nicht oder nur mit großen Kosten erlangt werden kann. Es wird sodann darauf hingedeutet, wie es bei sehr regem Sinne für die Tonkunst in den Rheinlanden an tüchtig gebildeten Musikern häufig fehle, und der günstigen Bedingungen gedacht, welche gerade in Köln für ein solches Institut vorhanden sind. Endlich folgen die „Grundzüge zur Organisation einer Rheinischen Musikschule", die wir nachstehend vollständig mittheilen.

1. Es wird in Köln eine Musikschule errichtet, welche zum Zwecke hat, jungen Leuten beiderlei Geschlechtes, welche sich der Tonkunst als Künstler widmen wollen, eine möglichst tüchtige und allgemeine musikalische Ausbildung zu verschaffen.
2. Der Unterricht faßt in sich: 1) die Ausübung auf allen üblichen Instrumenten, 2) Solo-Gesang, 3) Chor-Gesang, 4) Harmonie und Contrapunkt, 5) praktische Composition, 6) Partiturenspielen, 7) Geschichte der Musik und Analyse classischer Tonwerke, 8) Kenntniß der schönen Literatur.
3. Aufnahme in diese Anstalt finden alle junge Leute, welche nicht unter zwölf Jahre alt sind und welche wenigstens in der Ausübung eines Instrumentes oder des Gesanges eine Fertigkeit erlangt haben. Eine Ausnahme in Beziehung auf das Alter kann nur bei ganz ausgezeichnet begabten Individuen gemacht werden.
4. Der Eintritt in diese Anstalt kann Anfangs Januar und An-

fangs Juli jeden Jahres Statt haben. Jeder, welcher die Aufnahme in das Institut verlangt, unter welchen Bedingungen es auch sei, hat sich einer Prüfung vor dem gesamten Lehrer- und Vorstands-Collegium zu unterwerfen.

5. Jeder Schüler bezahlt ein jährliches Lehrgeld im Betrage von sechszig Thalern. Das Lehrgeld wird immer für ein Semester im Voraus entrichtet.

6. Die Direktion in der Schule hat das Recht, junge Leute welche vorzügliche Fähigkeiten zeigen, als Freischüler aufzunehmen, jedoch muß die Anzahl derselben stets mit den Kräften des Instituts in einem richtigem Verhältniß stehen.

7. Jeder Schüler, sei es, daß er sich einem Instrumente oder dem Solo-Gesange vorzugsweise widme, erhält Unterricht in den in §. 2 unter 3, 4, 5, 7 und 8 bemerkten Gegenständen, so wie Blas-Instrumentisten, Geiger und Sänger das Pianoforte, Clavierspieler aber irgend ein Streich-Instrument bis zu einem gewissen Grade cultiviren müssen. Schülerinnen, welche sich dem Gesange widmen, müssen dabei Clavier lernen, so wie umgekehrt Clavierspielerinnen, so weit es ihre Stimme irgend erlaubt, Gesang-Unterricht zu nehmen verpflichtet sind. Sie nehmen überdies an den in §. 2 unter 3, 4, 7 und 8 bestimmten Unterrichts-Gegenständen Theil.

8. Die festgestellte Lehrzeit ist mindestens drei Jahre. Diejenigen, welche früher austreten, ohne hierzu von der Direction ausnahmsweise die Erlaubniß zu bekommen, werden nicht als Schüler der Anstalt betrachtet und erhalten kein Zeugniß ihrer in derselben Statt gehabten Ausbildung.

9. Der städtische Capellmeister ist musikalischer Director der Anstalt. Es liegt ihm ob, im höheren Sinne dieselbe zu leiten, von den Arbeiten und Fortschritten der Schüler Kenntniß zu nehmen und eine möglichste Einheit in die Art und Weise des Unterrichts und in die Richtung desselben zu bringen. Für die Administration wird ein besonderer Vorstand gewählt, dessen präsidirendes Mitglied jederzeit der Oberbürgermeister der Stadt Köln ist.

10. Die Anzahl der fest anzustellenden Lehrer ist folgende: 2 für den Unterricht im Pianoforte, 2 für Violine, 2 für Solo-Gesang, 2 für Harmonie- und Compositions-Lehre, 1 für Chorgesang, 1 für Orgel, 1 für Violoncello, 1 für Geschichte der Musik, 1 für schöne Literatur. Es versteht sich von selbst daß geeignete Persönlichkeiten mehrere Lehrfächer übernehmen können. Die dem städtischen Capellmeister auferlegten Pflichten als Lehrer hat derselbe in der Anstalt auszuüben.

11. Die Mitglieder der Verwaltung übernehmen die Obliegenheit, darüber zu wachen, daß sowohl Lehrer als Schüler ihren Verpflichtungen nachkommen.

12. Die früher genannten, fest anzustellenden Lehrer (mit Ausnahme des städtischen Capellmeisters) erhalten ihren Gehalt für eine bestimmte Anzahl zu gebender Unterrichtsstunden. Sollten die Bedürfnisse des Institutes eine größere Anzahl von Lektionen nöthig machen, so werden dieselben besonders honorirt. Lehrer für Instrumente, welche oben nicht genannt worden, werden je nach dem Bedürfnisse der jedesmaligen Schüler hinzugezogen und als Privatlehrer angesehen.

13. Ein geeignetes Local wird für die Zwecke der Anstalt hergestellt und in demselben im Winter für Feuerung (sofern es nöthig sein sollte, für Beleuchtung) gesorgt.

14. Der Vorstand hat zu veranlassen, daß sämmtlichen Schülern der Eintritt in die Proben und Aufführungen der verschiedenen städtischen Musik-Vereine gestattet werde. Die Schüler sind ihrerseits verpflichtet, sobald man sie dazu geeignet hält, in besagten Vereinen etc. ohne Entschädigung mitzuwirken, so lange sie in der Anstalt verbleiben.

15. Der Director des städtischen Theaters soll verpflichtet werden, zu jeder Opern-Aufführung (womöglich zu jeder Vorstellung) eine näher zu bestimmende Anzahl von Freikarten für die Schule abzugeben, welche nach einem festzustellenden Modus unter die Zöglinge vertheilt werden.

16. Es wird alljährlich eine Prüfung veranstaltet. Der Prüfungs-Ausschuß besteht aus dem Lehrer-Collegium, welches sich aber zu diesem Zwecke noch einige Tonkünstler und kenntnißreiche Dilettanten zuzugesellen hat.

Die fleißigsten und befähigsten Schüler erhalten, so fern es die Mittel der Anstalt erlauben, eine Belohnung, welche in Musikalien oder Instrumenten besteht.

17. Nach der Prüfung veranstaltet der Vorstand ein öffentliches Concert, in welchem die talentvollsten Schüler etwas vortragen und in welchem auch gelungene Compositions-Versuche derselben zur Aufführung gebracht werden sollen. Der Ertrag dieses Concertes verbleibt der Casse des Institutes.

18. Jeder mit Genehmigung des Vorstandes austretende Schüler erhält ein in deutscher und französischer Sprache abzufassendes Zeugniß über die von ihm in der Anstalt gemachten Studien, welches von den Mitgliedern des Vorstandes und des Lehrer-Collegiums zu unterzeichnen ist.

Frankfurt a. M. Der Prophet ist 3mal bei vollen Häusern unter großem Beifall gegeben worden, und wird sich halten, wie Robert und Hugenotten, wenn er auch deren musikalischen Werth nicht hat. Leistung und Ausstattung waren in der That vortrefflich, und manche Repräsentanten der umliegenden Bühnen sind gekommen, das Maaß daran zu nehmen. Ausgezeichnet waren die Hauptpersonen Johann v. Leyden (Hr. Chrudimsky) Fides (Mad. Behrend-Brand) und Bertha Mad. Capitain-Anschütz,) und wurden mehrmal gerufen. Schindelmeisser hat alle Ehre vom Einstudiren dieser schwierigen Mosaik-Musik.

Wiesbaden. Auf unserem Hoftheater wurde am 2ten März zum Erstenmal Oberthürs „Floris von Namur" (nach einer Zschokkeschen Novelle frei bearbeitet von Carl Gollmick) gegeben, und bei sehr vollem Hause mit großem Beifall gekrönt. Am 5ten soll sie wieder sein und zwar mit einigen Abkürzungen, wie dieses eine gewohnte Erscheinung bei allen neuen Opern ist. Die Hauptpartieen waren in den Händen

der Damen Kern und v. Bracht (mit wahren Kern- und Prachtstimmen) des Bassisten Meyer, des Bariton Stepan und des Tenoristen Eberius (letzterer für die Carlsruher Oper gewonnen,) und des Herrn Jaskewitz, der sich in neuerer Zeit mit Erfolg der Komik zugewandt hat. Die Oper im Ganzen im französischen Styl geschrieben, hat viel Scenerie und Nekromanten-Künste und spielte an diesem Abend bis um 10 Uhr. Ein wenig zu lang für deutsche Gemüther, welche ihren Kartoffelsalat nicht gern ganz kalt werden lassen. Im Vorbeigehen gesagt, so hat Hr. Stepan die kräftigste, sonorste und umfangreichste Baritonstimme die Referent jemals gehört hat. Dabei ist er ein schöner junger Mann, und kann dieser Vorzüge wegen ein großes Glück machen. Singvögel dieser Art bleiben nicht lange im Neste.

Necrolog. Unser mehrjähriger Mitarbeiter, der Tonsetzer **Karl Schröder**, dessen Tod wir vor Kurzem schon anzeigten, geb. am 1sten Mai 1823 zu Endorf am Unterharze, starb am 4ten vor. Mts. in Folge eines Brustleidens bei seinen Eltern in Ermsleben. Sein reiches Talent und seine Kunstbildung hätten ihm sicher eine schöne Zukunft bereitet. Von Jugend an mit großer Liebe der Musik anhangend, besuchte er auf den Wunsch seiner Eltern das Seminar in Eisleben. Hier fand sein Talent in dem verdienstvollen Musikdirector Siebeck einen tüchtigen Bildner. Nachdem er den Lehrgang in Eisleben durchgemacht, faßte er den Entschluß, sich lediglich der Kunst zu widmen. Er ging 1842 nach Berlin, wo er bis wenige Tage vor seinem Ende verblieb, und studirte mehrere Jahre bei A. B. Marx. Wie viele Schüler des geistvollen Lehrers, wandte auch er sich, ohne die Composition zu vernachlässigen, der musikalischen Literatur zu. Diese Bl. so wie die Berliner musikalische Zeitung enthalten mannigfache Aufsätze aus seiner Feder. Unter seinen hinterlassenen Werken befinden sich zwei Opern: Die „Walpurgisnacht" und „Pizarro, oder die Eroberung von Mexico", ein Trio, Sonaten und mehrere Gesangs- und Clavier-Compositionen, unter letzteren eine Bearbeitung des Volksliedes: „Das deutsche Vaterland", welche bei Challier und Comp. erscheinen wird. Bei denselben sind auch die von Schröder selber herausgegebenen Compositionen verlegt, unter andern eine hübsche Etüde: „la sauterelle" und einige Lieder, die durch den Vortrag des Hrn. Pfister, des Frl. Marx u. A. bekannt und lieb geworden sind. Seine Arbeiten zeichnen sich nicht minder durch Schwung, wie durch Gefühl und Eleganz aus. Es ist eine merkwürdige, aber durch die Erfahrung verbürgte Thatsache, daß die Tonsetzer sich selbst ein Schwanenlied singen und so begegnen wir in der letzten Veröffentlichung dieses reich begabten Künstlers einem Liederhefte, einem Gesange um eine geliebte Todte.

Eingesandt. Die von Spindler componirte, und zuerst vor einem Kreise von Kennern und dann später im 10ten Gewandhaus-Concert zu Leipzig zur Aufführung gebrachte Symphonie bezeichnen die „Signale" als ein ursprüngliches Werk. Als besonders gelungen und wohlklingend wird das Adagio gerühmt. In demselben Blatte heißt es später: Die Symphonie von Spindler ist uns als eine musikalisch achtungswerthe Arbeit erschienen. Die Erfindungsgabe des Componisten ist unbedeutend, und der Mangel derselben wird keineswegs durch den mit vieler Aufmerksamkeit behandelten harmonischen und modulatorischen Theil veredelt; vielmehr artet diese Manie nach harmonischen Finessen in dem zu lang ausgedehnten Adagio etwas aus. Die „Berliner musikalische Zeitung" berichtet über dasselbe Werk folgendermaßen: Im 10ten Gewandhaus-Concert kam eine neue Symphonie von Spindler zur Aufführung. Der erste Satz befriedigte am meisten, während die anderen Sätze sich wenig Beifalls zu erfreuen hatten. Die Gedanken waren unklar und die Instrumentirung überladen. Da mach' einmal Einer einen Vers drauf. Im 12ten Concert wurde eine neue Symphonie von C. Lührß zu Gehör gebracht, welche das Unglück hatte ausgepfiffen zu werden. Die Direction der Gewandhaus-Concerte hat eine Commission zur Durchsicht und Prüfung der zur Aufführung auf dem Gewandhause eingesandten Manuscripte ernannt. Entweder hat diese Commission kein Urtheil, oder das hochgepriesene, kunsterfahrene Leipziger Concert-Publikum ist ganz aus der Art geschlagen.

Vermischtes.

Berichtigung. In Nr. 47 des 30sten Bandes dieser Zeitschrift (Kritischer Anzeiger Pag. 259), findet sich ein von meinem Bruder Franz Vincent Chwatal componirtes und herausgegebenes Liederheft — Vier Lieder, Op. 6. Magdeburg bei Heinrichshofen. — irrthümlich unter meinem Namen angeführt und beurtheilt. Obgleich nun ein solcher Irrthum, bei der geringen Verschiedenheit unserer Vornamen, eben so erklärlich als unerheblich ist, so halte ich mich doch verpflichtet, die mir vindicirte Autorschaft hiermit abzulehnen. — Gleichzeitig fühle ich mich veranlaßt, die zu meinem Opus 32 „Trois Sonatines instr. et doigtées" Hamburg, Schuberth und Comp). im 29sten Bande, Pag. 132, 232 wiederholentlich gemachte Bemerkung: „Ein älteres Werk, das die Verlagshandlung von neuem versendet," dahin zu berichtigen, daß obiges Werkchen ebenso wie mein Opus 33 und 34, in einer neuen Edition versendet worden ist; dies freilich ohne mein Wissen und Zuthun und ohne die übliche Bemerkung auf dem Titel, muthmaßlich in der Hoffnung, dadurch jeder Verpflichtung zur Honorarzahlung für die 2te Auflage überhoben zu sein.

Magdeburg, den 25sten Februar 1850.

Franz Xaver Chwatal.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 23.** Den 19. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ueber die Hofkapellen in Deutschland und über ihre Bedeutsamkeit als selbstständige Kunst-Institute.

Wenn es eine Wahrheit ist, daß der Deutsche schon seit Jahrhunderten die Völker Europa's gezwungen hat, den Urtheilsspruch zu unterschreiben, welcher seinem Vaterlande die tiefste, allgemeinste Bildung zuerkennt, — dann sind die diesen Spruch begründenden Ursachen gewiß in den erfolgreichen Bestrebungen zu suchen, welche die deutsche Nation von jeher für Alles bethätigte, was auf die geistige Entwickelung und Vervollkommnung des Menschen und, mit einem Worte, auf seine höhere Bestimmung hinzielend genannt werden kann. Abgestritten aber wird nicht werden können, daß dem Deutschen, durch den in ihn gelegten Drang nach Gründlichkeit in Allem, was er unternimmt und erstrebt, von dem höchsten Schöpfer gewissermaßen eine größere Aufgabe, eine ausgedehntere Verbindlichkeit auferlegt wurde. Auch setzte er immer seinen Stolz in diese Bestimmung, und er verdient ohne Zweifel mit Recht die Bewunderung der anderen Nationen, da unzählige Wohlthaten, welche dem Menschengeschlechte durch ihn zu gute gekommen sind, als wahrheitsgetreue Zeugen sprechen, daß er seinem schöneren, höheren Mandate würdig genügt hat.

Kann nun der, welcher dies zugestehen muß, in Abrede stellen, daß die Wissenschaften und namentlich auch die Künste, die der Deutsche vor allem so recht zu hegen und zu pflegen weiß, unser Vaterland in ihren dankbaren Armen hauptsächlich mit zu dieser Höhe der Entwickelung emporgetragen haben? Kann er leugnen, daß die Musik, diese vielverbreitetste unter den schönen Künsten, dieser wirksame Lehrmeister für die höhere Gesittung, an dem Bau der deutschen Größe so wie irgend Etwas thatkräftig mitwirkend gewesen ist? — Bei Gott! es müßte ein völlig indifferenter, stumpfer Genosse sein, welcher diese Frage mit einem kalten „Nein" beantworten könnte! —

Wenn daher die Urtheilsfähigen eines Sinnes, einer Meinung darin sind, so muß es auch für sie von Interesse sein, die Mittel näher beleuchtet zu sehen, durch welche die Kunst der Musik auf allgemeine, höhere Bildung in Deutschland eingewirkt hat. Ich nähere mich bei Berührung dieser Seite dem eigentlichen Thema dieses kleinen Aufsatzes und komme auf die Institute, welche in der Ueberschrift genannt sind.

Die Entstehung der Hofkapellen gehört den ältesten Zeiten an. Das Wort „Hofkapelle" darf übrigens hier nicht in seiner eigentlichsten Bedeutung genommen werden, sondern bezeichnet vielmehr einen Verein von musikalischen Künstlern, welche von den Fürsten angestellt wurden und dazu bestimmt waren, um in den Hofkirchen, (Hofkapellen) durch Musik-Aufführungen zur Verherrlichung des Gottesdienstes beizutragen und den hauptsächlichsten Handlungen bei demselben eine höhere Weihe zu geben. — Obgleich nun diese Bestimmung gewiß die schönste und würdigste war, welche nur gedacht werden konnte, so wurde sie doch

später, bei dem gesteigerten Ausbildungsgrade in der Musik und als diese mehr in das allgemeine Leben überging, mit Recht erweitert und ihr eine größere Ausdehnung verliehen. In neuerer Zeit betrachtete man aber mit großem Unrechte jene erste, würdigste Bestimmung nach und nach ganz als Nebensache, und wir sehen jetzt die Hofkapellen nur noch hier und da in katholischen Ländern mit geringer Wirksamkeit in der Kirchenmusik auftreten; ja, wir finden leider sogar, daß man an vielen Orten gänzlich von ihrer ursprünglichen Verwendung abstrahirt hat und daß sie dort nur noch dem Namen nach an ihre frühere Beschäftigung erinnern.

Diese gänzliche Entfremdung der Hofkapellen von ihrer eigenthümlichen Bestimmung ging natürlicherweise Hand in Hand mit dem allgemeinen Verfall der Kirchenmusik, und mit diesem Verfall traf (gewiß nicht zufällig) der vernachlässigte Besuch der Gotteshäuser zusammen, der, wie wir wissen, nicht geeignet ist, die Moralität und sittliche Vervollkommnung bei dem Volke zu befördern. Dadurch, daß man die Musik immer mehr aus der Kirche verdrängte, daß man versäumte, sie fortwährend dem Besuchern unsrer Glaubenstempel in ihrer schönsten, höchsten Bestimmung zu zeigen, hat man, meiner Ansicht nach, nicht nur die allgemeine Religiosität und den Sinn für die kirchliche Gottesverehrung untergraben, hat man nicht allein den Grundstein lockern helfen, auf welchem hauptsächlich das Gebäude der menschlichen Veredlung aufgeführt steht, — nein! man hat auch die Gläubigen, welche in der Vereinigung der Musik mit den Handlungen der kirchlichen Feier einen stärkeren Trost, eine größere Erbauung fanden, mit kalter Hand von den Gotteshäusern weg und in andere Tempel gewiesen, wo leider gar oft nur der menschlichen Sinnenlust und jedem Hang zu geist- und nutzlosen Vergnügungen geschmeichelt, wo der Kunst, namentlich durch die faden Machwerke des Auslandes, ihre vortheilhafte Einwirkung auf das Gefühl entzogen und sie zu einem reinen Ohrenkitzel herabgewürdigt wird. —

An den Mittelstand, an Euch ihr Hunderttausende ja Millionen desselben, die ihr mit Recht als die Hauptträger der Intelligenz meines Vaterlandes zu betrachten seid, — an Euch richte ich die Fragen: Würdet Ihr Euch — die Hand aufs Herz — nicht öfter und freudiger Euerm Schöpfer nahen, würdet ihr nicht einen größeren Drang nach dem Troste der Religion in Euch fühlen und ihre wohlthuenden Segnungen lebhafter empfinden, wenn man Euch in dem Hause Eures Schöpfers auf eine würdige Weise mit einer Kunst empfangen wollte, die zur Milde und Versöhnung stimmt, die, indem sie mit sanften, göttlichen Tönen zu Euerm Herzen spricht, das Vertrauen auf unsern lieben Vater im Himmel vermehrt und erstarket und die Leiden dieses Lebens erleichtert? — Würdet Ihr dadurch nicht auch im Allgemeinen mehr Interesse an dieser Kunst gewinnen und ihren Werth und ihre Schönheit auch in anderer Hinsicht höher beurtheilen und schätzen lernen? — Gewiß, ich irre mich nicht, Ihr werdet dies Alles zugestehen; sicher würdet Ihr die Wichtigkeit der Musik mehr einsehen und eine Gabe mehr liebgewinnen und verehren, welche der Schöpfer nicht aus dem Grunde geliehen hat, um allein zu belustigenden und zu leichtfertigen Vergnügungen gebraucht zu werden.

Ich halte deshalb auch den Umstand, daß die musikalische Kirchenfeier größtentheils eingestellt ist, mit für einen Grund der allgemeinen schlechten Geschmacksrichtung, welcher sich in neuerer Zeit unser Deutschland immer mehr in der Musik hingiebt; ich halte ihn für die Ursache, daß die unvergeßlichen dramatischen Musik-Werke unsrer großen vaterländischen Meister, bei welchen immer eine gewisse musikalisch-moralische Tendenz festgehalten ist, gänzlich in den Hintergrund gedrängt und beinahe schon halb vergessen sind. Man hat der Musik durch ihre Verbannung aus der Kirche ihren kräftigsten, geheiligten Haltpunkt entzogen, und es ist die höchste Zeit, daß der Deutsche auf sein, im Eingange meiner Zeilen berührtes, Mandat hinsieht, wenn er eine Kunst nicht zu Grabe tragen will, in welcher er so schöne Erfolge errungen hat und in welcher er auch aus dem Grunde so unerreicht dastand, weil er sie so lange seiner Religion, seiner Verehrung des einzigen Gottes als würdige Folie unterzulegen wußte. —

Nach meinen bis jetzt gebotenen Auseinandersetzungen muß man also die Hofkapellen schon in Hinsicht ihrer ursprünglichen Bestimmung als die Mitbeförderer der moralischen Veredlung betrachten. Aber auch hinsichtlich ihrer späteren ausgedehnteren Verwendung giebt es vielfache Gründe, welche für ihre große Bedeutsamkeit als selbstständige Kunstinstitute sprechen.

Durch das lobenswerthe Bestreben der Fürsten nämlich, in den Hofkapellen nur tüchtige Musiker zu vereinigen, hatte jeder wahre Jünger der Kunst von jeher das Verlangen, in dieselben aufgenommen zu werden. Er sah in ihnen eine Corporation, bei welcher er in würdiger Weise seiner Kunst leben, und nach dem Besseren und Besten in derselben hinwirken konnte; er betrachtete sie als ein Asyl, wohin er sein Talent, seine höhere Wirksamkeit, — ihrer Anerkennung gewiß — vertrauensvoll niederlegen konnte; er unterwarf sich daher manchmal lange Jahre den grö ten Entbehrungen, entsagte weit größeren materiellen Vortheilen und bettete sein und das Lebensglück seiner Familie mit Freuden in ihren Schooß. Er that alles dieß, weil er die Ueberzeugung und den Stolz in sich trug, daß er ei-

nem Institute angehörte, welches als ein geachtetes in der Welt dastand, welches man als einen Hebel für die Intelligenz betrachtete und durch welches ihm sowohl in seiner Kunst als auch hinsichtlich des Wohls seiner Angehörigen die nöthigen Garantien für die Zukunft geboten wurden. — Wenn man daher mit Gewißheit annehmen muß, daß die Hofkapellen die besten Kräfte in der Kunst der Musik vereinigen, daß sie als die Repräsentanten dieser Kunst in Deutschland zu betrachten sind, so kann man schon auf ihre unendliche Einwirkung schließen und muß ihre große Bedeutsamkeit zugestehen. — Welche anerkennenswerthe Wirksamkeit bethätigen die Mitglieder der verschiedenen Hofkapellen in unserm Vaterlande schon als Lehrer! Welchen Nutzen stiften sie, indem sie diejenigen Producte der Kunst verbreiten und allgemein machen, welche mit der sittlichen Grundlage in der Bildung harmoniren, welche einen moralisch guten Eindruck auf das Gefühl und Gemüth der Jugend hervorbringen und erhalten, welche also gewissermaßen als das Abrundungsmittel in der Erziehung zu betrachten sind! Wie viele Werke, die diesem schönen, für die Menschlichkeit nützlichen Zwecke entsprechen, sind schon durch die den Hofkapellen Deutschlands angehörigen Künstler selbst ins Leben gerufen worden! Welchen Einfluß üben diese Künstler durch Wort und That bezüglich der Bekämpfung des schlechten Geschmacks in der Kunst! ꝛc.

Aber auch in ihrer Eigenschaft als Theater- oder Concert-Orchester ist den für sich bestehenden Instituten der Hofkapellen nicht weniger das Wort zu reden; auch in dieser Eigenschaft ist ihre große Bedeutung nicht zu verkennen. — Trotzdem, daß ich in diesen Zeilen die erste, ursprüngliche Bestimmung der Hofkapellen so sehr vertheidigte und den Geschmack verwarf, welcher in neuerer Zeit namentlich den seichten Machwerken der Ausländer in der dramatischen Musik huldigt, so bin ich doch weit entfernt, die große Einwirkung nicht anzuerkennen, welche eine gute Oper und jedes bessere Product der Art auszuüben im Stande ist. Ich habe vielmehr die Ueberzeugung, daß jedes auf der Bühne gebotene Werk, welches sich einer tändelnden, flachen, nichtssagenden, allen Charakters entbehrenden Manier ferne hält, welches uns die auf der Scene vorgeführten Charactere der Menschen mit wahren Zügen durch die Musik schildert, welches also einen richtigen Eindruck auf das Gefühl und die Empfindung der Zuhörer hervorzubringen im Stande ist, — daß jedes derartige musikalisch-dramatische Werk seinen großen allgemeinen Einfluß und Nutzen nicht verfehlen wird. Aber gerade an diese Ansicht knüpft sich bei mir die Behauptung, deren Wahrheit gewiß zugestanden werden wird, daß, um solche Werke ihrem Zwecke und Nutzen entsprechend auszuführen, ein gewöhnlicher, so zu sagen, handwerksmäßiger Betrieb der Kunst im Orchester nimmermehr genügen kann. Wir finden aber einen solchen Betrieb leider oft und meistens an solchen Orten, wo keine Hofkapellen als in sich abgeschlossene Institute existiren, wo nur reine Theater-Orchester wirksam sind, die nicht selten jedes höheren Haltpunktes in der Kunst entbehren und die manchmal sogar nur als nothwendiges Uebel von den Theater-Unternehmern betrachtet werden. Dies ist nun ein sicherer Beweis, wie wichtig die Erhaltung der Hofkapellen auch in dieser Beziehung betrachtet werden muß, wie unentbehrlich sie sind, wenn wir das höhere Streben in der Kunst, wenn wir also diese Kunst selbst und alle ihre unzähligen guten Einwirkungen auf die Bildung und Veredelung befördert und unterstützt sehen wollen. —

Behält man alles bisher Gesagte im Auge, berücksichtigt man die vielfachen wohlthätigen Einwirkungen der Hofkapellen und erwägt man ihre mögliche Wirksamkeit in allen gegebenen Richtungen, — so muß man zu dem Schlusse gelangen, daß ihr selbstständiges Fortbestehen zu dem Wohlergehen eines höher gebildeten Volks gewissermaßen nothwendig ist, daß der Staat nicht nur eine heilige Verpflichtung in sich fühlen müßte, diese Institute zu stützen und zu heben, sondern daß er vielmehr eigentlich ihre buchstäbliche Unentbehrlichkeit einsehen und die Sorge für dieselben übernehmen sollte.

Welches unendlich wehmüthige Gefühl muß nun alle Künstler, Kunstverständige und Kunstfreunde ergreifen, wenn sie dagegen sehen müssen, wie hin und wieder auf die Zerstörung dieser Institute hingearbeitet wird; wie profane Hände an dem Baume rütteln und ihn zu entwurzeln streben, von dem schon so manche schöne, labende Frucht auf den Boden unseres Vaterlandes fiel und der so viele strebsame Menschen so viele würdige Künstler mit seinen schützenden Zweigen friedlich überschattet.

Wahrlich! ich sage es frei: Es würde ein gerechter Vorwurf für unsere Bildung, es würde eine Schmach unseres Jahrhunderts sein, wenn der Deutsche die Mitträger geistiger Entwickelung seines Volkes verbannen, wenn er die Enkel in das Exil stoßen könnte, deren Vorfahren ihn mit zu seiner höheren Gesittung und Intelligenz emporgehoben haben! Aber wenn er diesen Enkeln den heimathlichen Boden auch nur verleidet, — wird er den sorgentrüben Blick ertragen können, den sie, in banger Ahnung einer zerstörten Zukunft, hoffend gegen den Himmel richten? —

Die deutsche Nation wird fallen, wird zu Grunde gehen, wenn das heilige Meteor ihrer höheren Bildung nicht mehr über ihr schwebt, das sie Jahrhunderte lang in ungetrübtem Glanze zu erhalten wußte!

Volker.

Aus Paris.

Erste Kunstsaison der Republik.

(Fortsetzung.)

Die Italienische Oper, die in der vorigen Saison in Folge betrübendster Geschäfte hatte schließen müssen, fand abermals an Ronconi einen kecken Unternehmer, und beging unter seiner Direction mit der „Cenerentola" ihre Wiedereröffnung. Es geschah am 16ten Januar, wie fernab vom früheren 1sten October, dem ersehnten Tage der Einweihung der Saison durch die schöne Welt! Die Alboni, Lablache und Ronconi sangen die Hauptpartien; erstere im Zwischenacte französische Worte zum Ruhme Frankreichs, was Anklang fand und der Sängerin beim Publikum nicht schadete. In der Gazza ladra sang sie statt wie bisher den Peppo zum ersten Male die Ninette; mit der Castellan, die zur großen Oper übertreten sollte, in der Semiramide; in der Lucrezia Borgia mit Moriani. Mad. Bosio, eine noch junge Sängerin mit hellem, klarem Sopran und reiner Intonation, ermangelte der Wärme und Anmuth; Bartolini, mit guter Tenorstimme und guter musikalischer Bildung ausgestattet, Schüler Felix Ronconi's, — eben nur ein Schüler. Italiana, Lucrezia, Sonnambula gingen mehrmals über die Bühne, auch wurde mitunter wohl vor vollem Hause gespielt, aber es war doch kein rechter Nerv dahinter, es schien als ob der Stern der Italiener sich mächtig zu neigen beginne. Im März schloß die Bühne mit der Lucrezia. Ronconi, dessen Privilegium noch ein Jahr zu laufen hatte, hielt im Juli um Verlängerung an, um einen Rückhalt zu gewinnen für fernere Anstrengungen. Der beste Rückhalt wäre freilich das gewesen, worin die praktischen Oekonomen Nordamerikas so meisterhaft die Zeit umzusetzen wissen und in dem Kernspruch ausdrücken: Time is money. Auf diesen Umsatz aber scheint sich Ronconi, der italienische Künstler, dem es, wenn er auch noch so reich an Zeit ist, immer doch an Geld gebricht, nicht zu verstehen. Wie es mit seiner Privilegiumsverlängerung ausfallen würde, wußte man nicht, wohl aber erfuhr man, daß der englische Theaterdirector Lumley, der schon zu verschiedenen Malen das hiesige Pflaster sondirt hatte, um eine Concession der italienischen Oper eingekommen sei, mit dem Versprechen, eine Gesellschaft vorzuführen, wie man dergleichen noch nicht erlebt hätte; es war die Rede von der Sontag, der Jenny Lind, der Gomez, von Pischek, Staudigl und dem außerordentlichen Tenor Tomberlick, ein Wunder der Welt, von dessen Existenz bis dato noch nichts verlautet hatte, und dessen wunderlicher Name einen witzigen Einfall des Charivari könnte vermuthen lassen.

Die Komische Oper hatte Glück, hielt sich während der schlechten Zeiten am besten, und brachte Gutes. Die kleine zweiactige Oper „der Kaid" von Ambroise Thomas kam am 3ten Januar zur Aufführung. Allerliebste Musik zu einem tollen Süjet, welches in Algier spielt. Doch zeigte der Componist darin mehr künstlerische Bildung und harmonische Arbeit als von nöthen; mehr Würde, als dem Text angemessene geniale Ausbündigkeit eines echt komischen Talents und Melodienreichthum. Ihm fehlt überhaupt der Stempel scharf ausgeprägter Individualität, den z. B. Grisar besitzt; seine komische Muse ist eine wohlgezogene, anständige Person, die sich in der Gewalt hat und sich nichts vergiebt. Am 8ten März hatten wir die 50ste Vorstellung des „Mairöschen" mit der Darcier; am 31sten Limnander's „Montenegriner", die besonders wegen ihrer wirksamen Chöre gefielen. Limnander ist ein Belgier, der gediegene Studien machte, und bereits vor einigen Jahren, mit guten Empfehlungen und der besten von allen, mit Vermögen ausgerüstet, einem Succes vorgearbeitet und sich Eingang zu verschaffen gewußt hatte. Im Mai debütirte Dem. Caroline Prevort in den „Krondiamanten", hübsche Blondine, anmuthig im Spiel, nicht ohne musikalische Bildung, aber mit mittelmäßiger Stimme. Um diese Zeit nahm Henri, als Künstler und Regisseur sehr brauchbar, wegen leidender Gesundheit seinen Abschied. Am 18ten trat Tilmant, früher Orchesterdirector an der italienischen Oper, in gleichem Amte bei der komischen Oper auf, und leitete die erste Vorstellung des „Taureador" von Adam, eine Buffaoper in der graziösen und spirituellen Art der Franzosen. Ouvertüre gelungen; leichte, fließende Musik, feine Behandlung, elegante Form, pikante Instrumentirung. Mad. Ugalde, trotz gemeiner Klangfarbe der Stimme eine gediegene Künstlerin, als Caroline, Mecker als Tracolin und Battaille als Belflor waren trefflich; Letzterer, ein Zögling des Conservatoire, welches selten ausgezeichnete Sänger zieht, mit schöner, kräftiger Baßstimme begabt, hat sich in kurzer Zeit in Spiel und Gesang zu einem tüchtigen Künstler herausgebildet. Für die austretende Dem. Lavoye trat Mad. Cabel ein, eine Belgierin, mit großer Kehlfertigkeit, aber etwas scharfer Stimme, im Schauspiel noch unerfahren. Dem. Delille, die wieder engagirt ward, trat in den „Krondiamanten" auf. Mit Beifall ging Franz Bazin's erster Versuch „die Sylvesternacht" über die Bühne. Reiner Satz, hübsche Melodien und lo-

benswerthe Instrumentirung; einzelne besonders gelungene Nummern; aber weder neu, noch originell; vorherrschende Auber'sche Manier. Wie Berlioz einst eine an Modulation dürftige Oper in seiner Recension eine Oper in D-Dur nannte, so könnte diese eine in A-Dur genannt werden, so vorherrschend ist die Tonart. Wieder aufgenommen wurden Boisselot's „Lasset die Königin unberührt" und Adam's „Regina", so auch „Fra Diavolo" und der „schwarze Domino". „Mairöschen" blieb ein Kassenstück; der Director machte im Vergleich zu allen übrigen Theatern noch gute Geschäfte.

Namenveränderung. Noch müssen wir beiläufig eines unter den Franzosen grassirenden politischen Unsinns erwähnen, der sich auf Staats- und Privatanstalten, auf Straßen und öffentliche Plätze erstreckt, glücklicherweise nicht auch, wie in der ersten Revolution, auf die Menschen; wir meinen den Wechsel der Namen. Daß nach dem Sturz der Monarchie königliche oder königlich benannte Anstalten, wie das Institut (Akademie), die große Bibliothek, die Gobelins u. a. m., zu nationalen umgestempelt werden, ist begreiflich, und auch vernünftig; so auf unserem Gebiet. Die „komische Oper", das „Conservatoire" und die „Militairmusikschule". Daß aber bloße, leidige Parteirücksichten einer Anstalt einen Namen aufdrängen, der mit ihrem Zweck und Wesen nicht in entferntester Verwandtschaft steht, und keinerlei specielle Bestimmung ausdrückt, einzig und allein weil einst die siegende und später wieder unterdrückte Partei mit solchem Beispiel vorangegangen: darin liegt die Thorheit und giebt sich der unermeßliche Wahn der Menschen zu erkennen. Solch Schicksal hatten die „große Oper", das „Theatre français", das „Theater vom Palais Royal" zu tragen. Erstere, die vernünftigerweise heißen sollte was sie ist, nämlich die „große Oper", aber von Ursprung an „königliche Akademie der Musik" hieß, ward nun, wie zur Zeit der ersten Revolution, „Theater der Nation" getauft; das „Théatre français" (als wenn die übrigen Bühnen in Frankreich deutsche oder englische wären!) wie vormals „Theater der Republik" (als bestände nicht die Republik aus der Nation!), und das „Theater vom Palais Royal" (letzteres nunmehr Palais National!) vertauschte seinen etwas anrüchigen Namen gegen den berüchtigten seiner Begründerin, und hieß „Theater der Montansier". Was kümmert Fremde in Paris die Montansier, wenn sie das Palais Royal aufsuchen! Natürlich war das allgemeine Gefühl den Neuerungen zuwider, aber Keiner lehnte sich dagegen auf; ja, die am meisten dagegen waren, führten am meisten die neuen Namen im Munde. Erst als die Reaction zur Besinnung und wieder zur Macht gelangte, duckten auch die Willfährigen auf und rächten sich durch Loslassung des verhaltenen Ingrimms doppelt an solcher Thorheit der Zeit. Die obgedachten drei „national" gewordenen Institute begriffen den Sinn der Revolution rasch, denn ehe man sich es versah, hatte sich wie durch Gauklerkunst der in der goldenen Inschrift an ihrer Stirn prangende Royalismus urplötzlich in aller Stille (nach damaligem Begriff) in sein Gegentheil verkehrt.

Emancipationsversuche. In dieser Zeit, wo alles Bestehende in Frage gestellt wurde, kam es von mehreren Seiten zur Sprache, welche die vortheilhafteste Einrichtung der Bühnenverwaltung sei; ob das Theater vom Staate unterstützt werden müsse; ob, wie zur Kaiserzeit und unter der Restauration, für die Hauptbühnen eine Generalintendantur von der Regierung das Geeignetste, oder wie unter Louis Philipp ein Privatunternehmer mit Subvention einzusetzen sei; oder aber wie zur Zeit der ersten Revolution gänzliche Theaterfreiheit gegeben werden müsse, und die große Oper als Nationalbühne entweder als staatliches Institut zu betrachten, oder als städtische Anstalt der Stadt Paris zur Versorgung und Verwaltung zu überlassen sei. Sämmtliche Einrichtungsweisen waren im Laufe der Zeiten versucht worden, alle hatten ihr Gutes, aber auch ihre Nachtheile. Die Frage ward nach allen Seiten hin geprüft, und in vielen Flugschriften und Journalen ausführlich besprochen, doch waren die Meinungen getheilt, und die Sache blieb beim Alten. Nichts desto weniger glaubten einige der kleineren Theater den Moment günstig, um bei einreißender Verwirrung denjenigen Theil des Reglements zu überschreiten, der ihre Fachbefugnisse bestimmend das Gebiet ihrer Wirksamkeit beschränkt, und einige der Directionen machten den Versuch, mit dem Lustspiel und recitirenden Schauspiel die Gattung des leichten Gesanges zu verbinden. So brachte das Theater der Porte St. Martin eine hübsche kleine Oper in zwei Aufzügen „der Postillon von St. Valery", Musik vom Orchesterdirector Pilati, dasselbe Süjet, welches Kücken zum Prätendenten bearbeitete, und worin der flüchtige Jacob Stuart die Hauptrolle spielt; ferner ein Ballet „des Seemanns Stern", componirt von dem geachteten musikalischen Kritiker August Morel. Seinerseits brachte das von Alex. Dumas unternommene Theatre historique unter dem Titel „die schottischen Puritaner" ein musikalisches Drama zur Aufführung, wozu der bei dieser Bühne angestellte Orchesterdirector Varney, der durch seinen Sterbegesang der „Girondins" die Februarrevolution einläutete, wirksame Musik geschrie-

ben. So gab die Gaité von demselben Componisten eine kleine Operette „die hübsche Mühle", und die Variétés brachten Gaveaux's „Sänger und Schneider" wieder zu Ehren, deren allerliebste Melodien vor Zeiten schon in's Volk übergegangen waren. Das sogenannte dritte lyrische Theater oder die Nationaloper, welcher der geachtete Componist und musikalische Schriftsteller Georg Bousquet als Orchesterdirector vorstand, hatte in Folge ungünstiger Umstände und zu großer Entfernung vom Mittelpunkt der Stadt nach kurzem Bestehen eingehen müssen. Einige der verabschiedeten Mitglieder machten sich die angeregte Frage von der Theaterfreiheit zu Nutze, um mit einer zusammengebrachten kleinen Truppe unter dem Namen Opéra bouffe Vorstellungen auf dem Theater Beaumarchais zu geben. Wie die Nationaloper sollte auch diese neue Anstalt hauptsächlich dazu dienen, jüngern Componisten den Zutritt zu verschaffen, den sie bei größeren Bühnen nicht erlangen konnten; eine wohlgemeinte treffliche Absicht, aber der Anstalt eben nicht vortheilhaft. Die Eröffnung ging am 21sten Juni mit drei neuen kleinen und unbedeutenden Stücken vor sich: „Der alte Prämiant" Musik von Henri Potier (eine Anspielung auf das traurige Loos vieler der jungen Preisbewerber im Conservatoire, die alt werden, ohne andere Vortheile im Leben als Prämianten zu bleiben), „der Marinegardist" Musik von Gauthier, und „Denisens Vetter" Musik von Paris. Im Juli kam „Der Andreastag" Musik von Bazzoni zur Aufführung, im August mußte geschlossen werden. Die Lage dieser Bühne war noch unvortheilhafter als die der vormaligen Nationaloper, nemlich auf der Bulevart Beaumarchais, noch weiter hinaus nach dem Bastillenplatz, und ganz außer dem Bereich des musikliebenden Publikums.

Theaternoth. Welch Elend die politischen Ereignisse über die Künstler aller Fächer brachten, haben wir in einem frühern Artikel berichtet. Dem Theater ging es begreiflicher Weise nicht viel besser. Alle geriethen in Noth, und in völlige Stockung anfangs die italienische, später die große Oper, die Lage dieses letztern Instituts geht aus folgenden Angaben hervor: Vom 1sten September 1847 bis zum 31sten Januar 1848 beliefen sich die monatlichen Einnahmen mit Einschluß der Subvention durchschnittlich auf 158,056 Fr. Die Ausgaben betrugen 141,807 Fr.

Vor der Februarrevolution, Gewinn 16,249 oder jährlich 194,988 Fr. Die jährliche Subvention, die im Jahre 1831, 910,000 Fr. betrug, war später auf 620,000 Fr. herabgesetzt worden. Bald nach der Revolution stellte sich die Noth ein; die Constituante votirte einen Zuschuß von 170,000 Fr. und der Minister des Innern zahlte zwei Gratisvorstellungen, die dem Volke gegeben wurden, mit 16000 Fr., während der acht guten Monate vom 1sten October 1848, bis zum 1sten Juni 1849 stellte sich die Rechnung folgendermaßen. Ausgaben: Personal, 828,380 Fr., Material, die Ausstattung von vier neuen Werken inbegriffen, 306,082 Fr. Summa, 1,134,462 Fr. Einnahmen: Vorstellungen, 459,052 Fr., Subvention, 413,333 Fr. Summa, 872,385 Fr. Ausfall: 262,077 Francs.

Unter den obigen vier neuen Werken waren die Ballets „die Marketenderin" und „die Teufelsgeige", die großen Zulauf hatten, und der „Prophet". Und das während der günstigen Jahreszeit! Der Ausfall für die folgenden vier schlechten Monate wurde auf 248,000 Fr. angeschlagen.

Bei so betrübender Aussicht vereinigten sich denn sämmtliche Theaterdirectoren zur Unterzeichnung einer Bittschrift an den Minister, um Hülfe in so bedrängter Lage, wobei die Direktion der großen Oper für ihren Antheil 250,000 Fr. in Anspruch nahm. „Bedenken Sie," so schloß diese „Vorstellung" anderer Art „das Loos von nahe an achthundert Familien die aus unsern Anstalten ihren Broterwerb ziehen, und wenn wir schließen müßten, sich dem Elende preis gegeben sähen!" Neben den quälenden Sorgen, die so traurige Zustände einzuflößen wohl geeignet waren, hatten die armen „Directeurs dans l'embarras" zur Erheiterung auch noch die Anfechtungen der Verwaltung der Armenanstalten zu erleiden, welche mit der solcherlei „moralischen Personen" eigenen Milde und Duldsamkeit gegen sie verfuhr und persequirte; also, daß die Hartbedrängten auch in dieser Beziehung eine Collectiverklärung abzugeben sich genöthigt sahen, des Inhalts, daß sie um der richterlichen Verfolgungen, der Pfändungen und ähnlichen scandalösen Unternehmungen zu entgehen, den Entschluß gefaßt, vorläufig noch für einen Monat sich der ihnen auferlegten Abgabe von 5 Procent zu unterziehen, jedoch nur gezwungen und mit Vorbehalt eines Regresses und der Berufung an die öffentliche Meinung.

Aug. Gathy.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Arrangements für Pianoforte zu vier Händen.

H. Rosellen, Op. 108. Fantaisie de Concert sur Marguerite d'Anjou de Meyerbeer. **Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.**

Viel Figuren und gar kein Geist — mit einem Worte: fade Klimperei! —

Für Violine mit Pianoforte.

B. Molique, Sechs Melodien. 1tes u. 2tes Heft. Kistner. à 25 **Ngr.**

Diese Melodien kann man mit Fug und Recht Charakterstücke nennen; sie sind mehr als bloße oberflächlich, cantable Sätze. In jedem Stücke spricht sich ein bestimmter, klar ausgeprägter Seelenzustand aus, in jedem wird uns ein Bild vorgeführt, das theils durch den Reiz des Colorits, theils durch Anmuth der Idee wahrhaft erfreut. Beide Instrumente, Violine und Pianoforte, wirken vereint, und bilden ein geschlossenes Ganze, das in keiner Weise durch seichtes Beiwerk oder Gemeinplätziges beeinträchtigt wird. Bloße Passagenhelden haben mit den Sachen nichts zu schaffen, aber der empfindende Spieler wird sich daran ergötzen.

J. Küffner, Op. 332. Potpourri sur le Prophète (**Nr.** 75 **der Potpourris) für Violine oder Flöte. Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Durchaus unschädlich. Gut für die oberflächlichste Unterhaltung zweier „amateurs".

Ch. de Beriot, Op. 67. (Souvenir d'amitié.) Dixième Air varié, avec accomp. de Piano ou d'Orchestre. **Schott. 2 Fl. 24 Kr.**

Effectvoll durch Grazie und Geschmack. Das Werk wird sich, wie die früheren Compositionen des Verfassers, viele Freunde erwerben. Introduction, Thema, zwei Variationen, Adagio, und ein pikantes, glänzendes Finale bilden den Inhalt. —

M. Hauser, Op. 20. Air russe varié. **Hofmeister. 20 Ngr.**

Voll hübscher Effecte; Flageolets, springender Bogen, Arpeggien, Doppelgriffe, Octaven — Alles ist dem Spieler geboten, um sich zeigen zu können; und zu guter Letzt bekommt man auch noch die russische Volkshymne als Zugabe.

R. Würst, Op. 13. Zwei Romanzen. **Hofmeister. 20 Ngr.**

Zwei sehr hübsch gemachte Stücke; sie haben zwar nicht den Vorzug einer großen Gefühlswärme, aber sie sind gesund und ohne krankhafte, moderne Süßlichkeit.

Ch. Lipinski, Op. 32. Quatrième Concerto pour Violon. **Hofmeister. Mit Orch. 3 Thlr., mit Pianoforte 1 Thlr. 5 Ngr.**

Eine Violinstimme und die Pianofortebegleitung, jede für sich gedruckt, liegen uns vor; so viel wir uns nun aus diesen zusammenlesen konnten, zeigt das Concert mancherlei Interessantes: das Lipinski eigene Feuer und Markige in Melodien und Passagen, die Solidität der Schwierigkeiten ist auch hier vorhanden. Die Form ist ungefähr folgende: Sehr langes Tutti, dann erstes und zweites großes Solo, das zweite aber nicht die Wiederholung in der Haupttonart bringend, sondern überleitend zu einem Andantino, dem sich nun der zweite Hauptgedanke mit dem Schlusse anfügt. Wie man sieht, bewegt sich das Ganze mehr in der Form des Concertinos.

Instructives für Violoncell.

F. Battanchon, Op. 4. 24 Etudes **(in 4 Heften). 3tes Heft. Hofmeister. 15 Ngr.**

Vorliegendes Heft enthält 6 Etudes caractérisuques, die die Ueberschriften tragen: L'attente, l'agitation, boutade, l'orage, coup de vent und la chasse. Sie sind gut gemacht und nicht gewöhnlich; der Grad der Schwierigkeit ist ein bedeutender, demnach sind sie den resp. Violoncellisten zur Uebung anzuempfehlen. Das Pariser Conservatorium hat sie eingeführt.

Lieder mit Pianoforte.

Fr. Kücken, Op. 47. Nr. 3. Die stille Wasserrose, Ged. von Geibel. Kistner. 10 Ngr.

Macht viel Aufwand in Betreff der Begleitung, und sucht überhaupt sich durch Aeußerlichkeiten Relief zu verschaffen. Die Gesinnung ist eine rein weltliche — das Lied will brilliren, Effect machen; dem Wesen des Gedichtes ist aber das ganz und gar entgegen, denn dieses verlangt eine tief innerliche Auffassung, einen Hauch von romantischer Schwärmerei. Alles das fehlt dem Liede; wir müssen es demnach verfehlt nennen, wenn wir ihm auch eine gewisse oberflächliche Wirkung nicht absprechen.

E. Saloman, Op. 11. Der lange Hans, Ged. von Gathy. Schuberth u. C. ½ Thlr.

Ein Seitenstück zu Curschmann's „der kleine Hans". Frisch und launig gesun en, wird sich's ganz gut ausnehmen; der Kunstwerth ist kein bedeutender.

A. Lindner, Op. 11. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. Hannover, Nagel. 18 gGr.

Eine tiefer gehende, geniale Auffassung verräth sich in diesen Liedern zwar nicht, aber sie zeigen den guten Musiker und die ausgeschriebene Hand eines Routinirten.

A. Walter, Op. 3. Drei Lieder. Schuberth u. Comp. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Viel guter Wille ist erkennbar, aber für uns haben die Melodien mehr oder weniger etwas Kühles, das zu keinem rechten Aufschwung kommen läßt. Das dritte Lied „der Bursch und sein Liebchen" bietet manches Hübsche; es ist auch größer, und bot dem Componisten Stoff zu weiterer Ausführung.

H. Marschner, Op. 142. Drei Gesänge. Nagel. 12 gGr.

Fließend und gewandt, wie sich's wohl von einem Componisten wie Marschner erwarten läßt, aber nicht neu genug. Nr. 1 „Gondoliera" und Nr. 3 „Herzensfrühling" sagen uns mehr zu, als Nr. 2 „Trost", das fast unbedeutend zu nennen ist.

Für Männerstimmen.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 76. Vier Lieder. (Heft 3 der Lieder für Männerchor. Nr. 4 der nachgelassenen Werke.) Kistner. Part. u. Stimmen, 1 Thlr.

Vorliegendes Heft enthält: das Lied vom braven Mann, von Heine; Rheinweinlied; Lied für die Deutschen in Lyon, von C. Stoltze, und „Cometat" von Hoffmann v. Fallersleben; letzteres ist zugleich das letzte Lied für Männerchor, das der Verewigte Ende des Sommers 1847 componirte. Wir vermögen nicht den Werth dieser Lieder gar hoch anzuschlagen, wenn wir an so vieles Andere des Meisters denken. Am besten sagen uns Nr. 2 und 4 zu. Hoffentlich wird die Pietät diese Sachen eine weitere Verbreitung finden lassen, sollten sie auch nur als Reliquien eines unserer liebenswürdigsten Tonmeister betrachtet werden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiundbreißigster Band.

№ 24.

Den 22. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.

Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.

Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte.

Jean Landwehr, Op. 1. Sonate. — Vienne, chez tous les marchands de Musique. Preis 1 Fl. 30 Kr. C.M.

Louis Papir, 1tes Werk. Sonate. — Leipzig, Klemm. Pr. 1 Thlr.

Beides Erstlingswerke zweier noch unbekannter Componisten, mit denen sich dieselben in die musikalische Welt einführen. Zollt man ihnen gern und vor allen Dingen die Achtung und Anerkennung, die dem unwiderleglich aus der Aufgabe schon, wie aus deren obschon ungenügender Lösung sich ergebenden ernsten Kunstbestreben gebührt; liegt es nahe, im wahren Interesse der Kunst beide Künstler aufzufordern, auf dem eingeschlagenen Wege muthig fortzugehen, auch wenn bisher nicht jeder Tritt und Schritt ein richtiger genannt werden könnte: so mögen beide auch noch einige rathende Fingerzeuge, die eben so gern gegeben werden, als sie nahe liegen, mit auf den Weg nehmen! Freilich kommt der eine, wenigstens für den Augenblick, zu spät; kann aber wohl bei einem Op. 2, das die Herren wahrscheinlich schon fertig im Pulte verschlossen halten, seine Berücksichtigung finden. Bei genauer Erwägung dessen, was beide Componisten gegeben haben, und wie sie es gegeben haben, kann man den Wunsch nicht verhehlen, die Sonaten möchten ungedruckt geblieben sein, da beiden die Reife, die Vollendung gebricht, ganz abgesehen von dem, seiner innern Bedeutung nach vielleicht geringfügigeren Kern der oben zuerst genannten. Die sorgfältige Prüfung der eigenen Arbeiten, so nothwendig sie auch ist, reicht eben so wenig hin, als in vielen Fällen das belobende Urtheil einiger Freunde eine sichere Gewährleistung für den Werth einer Tondichtung abgiebt. Kann ein junger Componist, die Wirkung seines Werkes an ihm ganz fremden Personen beobachten, so unterlasse er es nie, und nehme Lob wie Tadel, das beides unter solchen Umständen weniger relativ und daher dem wirklichen Kunstwerth der Production näher tretend sein wird, zu seinem Nutz und Frommen auf, lasse aber weder durch das eine zur Ueberhebung, noch durch das andere zur Entmuthigung sich führen.

Beide Sonaten, so manches Aehnliche sie auch mit einander theilen mögen, sind verschieden, der äußeren Erscheinung, der ihnen aufgeprägten Form nach. Jene des Herrn Landwehr ist in dieser Beziehung nämlich durchgängig einfach und dem Spieler gegenüber ziemlich anspruchslos, auch zeigt sich, auf das Innere eingehend, nirgend ein Anlauf ein gewisses bescheidenes Niveau zu überschreiten; die Stimmung wechselt selten, nie auffallend, von Leidenschaft keine Spur: einem Bilde, grau in grau gemalt, oder noch besser einem jener blassen Nebeltage zu vergleichen, an denen Einem weder friert noch schwitzt, und man sich doch nicht behaglich fühlt. Hr. Papir dagegen hat lebhaftere Farben aufgetragen. Die Sonate — wechselvoll wie ein Aprilltag — ändert oft längere oder kürzere Zeit das

Tempo, setzt viele dynamischen Bezeichnungen bei, um dem Spieler behülflich zu sein, die auffallenderen Contraste, in denen die Stimmung sich hebt und senkt, herauszufinden, verlangt eine größere technische Fertigkeit, tritt überhaupt in allen Beziehungen mit größeren Ansprüchen auf, indem er damit zugleich die an ihn zu stellenden Anforderungen verhältnißmäßig steigert. Diese zuletzt angedeutete Beziehung festgehalten, würde man beide Sonaten in gleichem Maaße für unvollendet und mangelhaft erklären, den Componisten aber rathen dürfen, durch theilweise Annahme dessen, was an dem Andern gerügt worden, das ihm Fehlende zu gewinnen. —

Die Frage: ob der Eine der Verfasser der vorliegenden Sonaten mit reicherer Phantasie begabt sei, weil sein Werk das mannigfaltigere, oder ob diese Eigenschaft nur das Ergebniß einer geweckteren genannt werden müsse, soll hier nicht in Betracht kommen, eben so wenig will man aus der einfacheren Behandlung des Instruments auf einen ungeübteren Spieler schließen. Ueber das Erstere — die Hauptsache — werden uns die ferneren Compositionen Beider aufklären: nur daß diese Werke selbst vor allen Dingen abgeklärter sein mögen.

1716.

Aus Prag.

Am 10ten März.

Die Fastenzeit ist, wie bekannt, die gesegnetste an musikalischen Productionen, wenigstens quantitativ. Bei uns ist sie es aber auch qualitativ, wenigstens im Gebiete der Instrumentalmusik. Unser Theaterorchester hat nemlich kurz vor Beginn der Fasten den lobenswerthen Entschuß gefaßt, drei Concerts spirituels zu veranstalten. Diese haben denn bereits, am 24sten, 28sten Februar und am 7ten März, Abends ½5 im Platteissaale Statt gefunden, und sind zur vollsten Zufriedenheit ausgefallen. Programm und treffliche Ausführung gingen Hand in Hand zum schönen Ziel. Ersteres lautete, wie folgt: im ersten Concert. 1. Ouverture zum Blaubart, von Taubert. 2. Arie aus Figaro: „non pio andrai“ gesungen von Hr. Kunz. 3. Violinconcert in A-Moll von Molique vorgetragen von Hr. Raimund Dreischock. 4. Symphonie von J. Haydn (mit dem Paukenschlag.)

Im zweiten Concert. 1. Ouverture zum Berggeist v. Spohr. 2. Arie aus Elias von Mendelssohn, gesungen von Hr. Versing. 3. Octett von Mendelssohn. 4. Achte Symphonie von Beethoven.

Im dritten Concert. 1. Ouverture zur Melusine von Mendelssohn. 2. Arie von Stradella (aus dem 17. Jahrhundert) gesungen von Frau Fehringer. 3. Die Sinfonie fantastique von Berlioz.

Sämmtliche Stücke erfreuten sich einer vortrefflichen Ausführung, bis auf den ersten Satz des Octetts, dessen Wirkung durch unreine Stimmung beeinträchtigt wurde. Ganz besonders aber wurden das Violinconcert, in dem sich der lange nicht gehörte Künstler den größten Heroen der Violine an die Seite stellte, dann die Beethoven'sche Symphonie und die Fantastique von Berlioz ausgezeichnet. Bei diesen drei Glanzpunkten der Concerte war der Beifall wirklich außerordentlich und — vollkommen verdient; denn, wie dort Raimund Dreischock so leisteten hier das Orchester und sein Dirigent Hr. Capellmeister Franz Skraup Alles, was der strengste und feinfühlendste Musiker nur wünschen kann. Nächst diesen Stücken fanden auch Tauberts geistreiche und trefflich instrumentirte Ouverture, Mendelssohns poesievolle Melusine und Stradellas Arie, die ich Ihnen als ein Muster empfehlen kann, lebhaften Beifall. Von der Fantastique, die einen ungeheuern Effekt machte, mußten die Ballscene und der Marche de supplice wiederholt werden, die Walpurgisscene wurde wohlweislich weggelassen. Es ist zu hoffen, daß diese Concerte sich in kürzeren Perioden wiederholen mögen; sie werden viel zur Besserung unserer musikalischen Zustände und der Geschmacksveredelung beitragen. — Von Seite des Conservatoriums hat am 3ten d. M., das Erste der drei Prüfungs-Concerte Staat gefunden, mit ziemlich gutem Erfolge. Sämmtliche Schüler waren von der Aufnahme im Jahre 1846. — Daß auch diese Concerte heuer im Platteis gehalten werden, ist nur zu loben, da dort der Effekt um viel gesicherter ist, als in unserem sehr unakustischen Theater.

Am 17. d. M. wird von der Theaterdirection ein Concert als Trauerfeier für unsern Ihnen wohlbekannten, zu früh dahingeschiedenen Landsmann Herloßsohn veranstaltet, über welches ich Ihnen dann berichten werde. Jedenfalls eine anerkennenswerthe Idee! — Außerdem stehen noch verschiedene Concerte in Aussicht. Schulhoff verlängert seinen Aufenthalt in Wien über die Maßen, und soll wie ich höre, auch noch nach Preßburg gehen, bevor er hierher zurückkehrt.

Wir hatten auch bereits einen Cyclus von drei Quartett-Abenden im Clam'schen Palais, wobei für die Violine die Hrn. Romee und Köckert, für die Viola Hr. Kral, für das Violoncell Hr. Träg und für das Piano Hr. Smetana mitwirkten. — Es wurden Compositionen von Haydn, Beethoven, Onslov, Schumann, dann auch das Quintett von Veit in C-Moll, und ein Quartett von Alex. Dreischock gegeben. Das Veit'sche Quintett ist eine der schönsten Compositionen dieses Genres;

auch Dreischocks (des Pianisten) Streichquartet ist sehr achtungswerth, reich an Melodie, schönen Effekten und trefflich durchgeführt. Die Execution desselben war jedoch nur theilweise gelungen, was überhaupt fast von allen Stücken gesagt werden kann, indem es den Violinen oft an Freiheit, und noch öfter an Adel des Tones fehlte. Daß Violincell und Viola ihre Trefflichkeit wie immer bewährten, versteht sich von selbst. — Auch der Pianist war brav, doch minder als im vorigen Jahre. Diese Soiréen waren sehr besucht, besonders von der haute volée, und auch Kaiser Ferdinand beehrte die zweite derselben, wie auch das zweite Concert spirituel mit seiner Anwesenheit. Dieser leutselige Fürst ist überhaupt ein großer Musikfreund, und Alex. Dreischock mußte schon öfters im Schlosse spielen. Letzterer geht im Anfang April nach London in Folge erhaltenen Rufes.

Bei der Gräfin Mitkowosky finden jetzt öfters matinées musicales Statt, zu den endie Kunstnotabilitäten Prags geladen werden. Beim Piano werden größtentheils Lieder und Duetten, mitunter auch Chöre vorgetragen, theils von Theatersängerinnen, theils von Dilettanten.

Im Theater macht Frau Küchenmeister noch immer gepfropft volle Häuser. Ihre Coloratur ist unstreitig ausgezeichnet, doch hat man noch immer Ursache über häufige Neigung zu tiefer Intonation zu klagen, und zur Besorgniß, ob ihr Organ in die Länge ausdauern würde. — Die Prozeßsache des Frl. Grosser ist mit einem Schleier umhüllt, man hört schon seit einigen Wochen nichts Näheres darüber, und so läßt sich auch durchaus nicht mit Verläßlichkeit prognosticiren, wie sich unsere Oper in der nächsten Zukunft gestalten werde. —

Die Cäcilienakademie wird demnächst wieder die die Athalia zur Aufführung bringen; die Sophienakademie aber beabsichtigt in ihrem Concert am 21sten d. M. unter andern ein neues Stabat mater von W. Ambros, und einen großen Chor „an die Hoffnung" von J. Heller aufzuführen. Merkwürdig ist, daß unsere vorzüglichsten Musiker hier, fast sämmtlich Juristen sind. Tomaschek, Franz Skraup und Kittl haben die juridischen Studien mit sehr gutem Erfolg zurückgelegt, ehe sie sich der Musik ausschließend widmeten. Veit, Ambros, Heller bekleiden juridische Staatsämter, auch Ulm, der geistreiche und unterrichtete Musikreferent der Bohemia, ist absolvirter Jurist. —

Ich schließe für diesmal mit der Notiz, daß man damit umgeht, uns hier bald mit dem „Meyerbeerschen Propheten" zu beglücken. D—.

Kleine Zeitung.

Magdeburg, den 16ten März. Im 5ten und 6ten Concerte der Loge und 4ten, 5ten und 6ten der Harmonie hörten wir Symphonien von Ritter (E-Moll), Beethoven (A- und E-Dur), Haydn (E-Moll) und Spohr (Es-Dur, Nr. 1.) Ritter's Symphonie machte bei dem kleinen aber regen Publikum entschiedenes Glück, und lebendigen wohlthuenden Eindruck, hauptsächlich bei dem sich fortwährend steigernden Interesse derselben, offenbar ein Vorzug vor anderen neueren Kunstschöpfungen, in welchen es den Componisten wohl begegnet ist, ihr Bestes im ersten Theile fast ganz auszugeben, um in den späteren zu erlahmen. Einen wahrhaft glücklichen Wurf scheint uns der Componist insbesondere im Scherzo gethan zu haben. Von den übrigen war namentlich die Ausführung der „A-Dur" eine der ausgezeichnetsten Leistungen unseres Orchesters und seines Dirigenten Mühling. Gleich rühmlich sind ferner zu erwähnen, die Ouverturen zu „Oberon" und zu „Tell" die bei der letzteren versuchte doppelte Besetzung des ersten Solo-Violoncello's erwieß sich als unvortheilhaft. Frau Dr. Reclam aus Leipzig, deren Stimme von der früheren Lieblichkeit und Frische in Etwas verloren zu haben schien, sang unter andern eine Arie von Mendelssohn und ein Lied von Lindblad so vortrefflich und schön, wie wir dieselbe selten gehört haben. Frl. Henning bekundete in einigen Vorträgen, obwohl die Anfängerin zu erkennen war, recht gute Stimm-Mittel und nicht gewöhnliche musikalische Anlagen. Neue Beweise der längst gewonnenen Gunst erwarb sich Frl. Zschiesche, insbesondere durch einige Lieder. Die Vortragsweise dieser Sängerin ist keineswegs frei von allen Mängeln; es liegt aber über das Ganze ein so anmuthiges Colorit, ein so treues Gepräge innerlicher Individualität ausgegossen, daß man wenig Lust behält, jene wahrnehmen zu wollen. Mit Auszeichnung muß noch Herr Tozzoli genannt werden, ein edles kräftiges Organ, in vortrefflicher Schule gebildet. — Mit Instrumental-Solo-Vorträgen traten auf: Hr. Ahrend (geschickter Violoncellist), Hr. Posaunist Nabich, der in Rücksicht schönen Tones und seltener Fertigkeit gegenwärtig keinen ebenbürtigen Rivalen auf seinem Instrumente finden dürfte, — ferner das Mitglied unseres Orchesters Herr Weißenborn — verbindet mit viel Technik wenig Geschmack und Erfahrung; — Hr. Musiklehrer Richter spielte einige Chopin'sche Compositionen zum Theil sehr schön; — endlich Herr Kammer-Musikus Wiese aus Ballenstedt, ein hier immer wieder gern gehörter Virtuos auf dem Horne.

Die gestern stattgehabte Benefiz-Vorstellung des Fräulein Zschiesche: Robert der Teufel, war außerordentlich stark besucht, und zeigte, daß unser Publikum wirkliche Talente entdecken kann und will. Auch in den zuletzt stattgehabten Concerten hat man eine wärmere Theilnahme an den Ausübenden, namentlich den vorzüglichen Leistungen des Orchesters gegenüber, wahrgenommen. Möge das so bleiben! — Die oben erwähnte Vorstellung selbst war keine besondere zu nennen, und wir wüßten

nicht, was außer der in dramatischer Beziehung wärmer denn gewöhnlich gehaltenen Darstellung der Alice durch Frl. Zschiesche und dem Gesange des Frl. Wiedemann als Prinzessin lobend herauszuheben wäre. Der neue Tenorist, Herr Lehmann, gab sich viel Mühe, und fand mäßigen Beifall. Die Stimmung der Blase-Instrumente war namentlich in den ersten Akten sehr unrein, und in der ganzen Leistung des Orchesters wenig erfreuliche Haltung. Liegt das an zu vielen Proben, oder an zu wenigen? Oder woran sonst? — Unsere Bühne wird nächstens auch den „Prophet" bringen. †††

Königsberg. Außer über Sobolewskis Oper: „Der Prophet von Korassan", giebt es nicht viel Neues zu berichten. Wir hatten die neue Oper, „Gundel" und das „Thal von Andorra;" letzteres erhielt ziemlichen Beifall, die erste Oper mißfiel. Der ungewöhnlich strenge Winter wirkte auf den Theaterbesuch nachtheilig, und nur allein der Winter vermochte ihn wieder zu beleben. Dieser Widerspruch erklärt sich dadurch, daß unter dem zweiten Winter der magische Tausendkünstler Professor Winter zu verstehen. Dieser unterhält das Publizum seit etwa sechs Wochen in angenehmer Weise. Gewöhnlich werden Vaudevilles, Lustspiele ꝛc. vorangeschickt und hinterdrein läßt Hr. Winter seine Löwenkünste los. Doch man gab auch — warum? ist unbekannt — große Opern, exempl. gr. den Wasserträger, Freischütz, und — man muß es gesehen haben, um es zu glauben — Mozarts Don Juan und hinterdrein Laterna magica! Beim Wasserträger möchte es hingehen, wenn hinterher Hr. Winter ein Dutzend Eier in Pfannkuchen verwandelt. Diese Oper schließt mit einer Hochzeit und da sind Pfannkuchen zu gebrauchen. Aber der Komthur bei seinem letzten Erscheinen mit dem erschütternden Posaunentönen, und dazu — Pfannkuchen! O man hat hier schon Geschmack. Wer könnte ihn solchen Zusammenstellungen absprechen wollen.

Merseburg. Dem Orgelbauer Jos. Chwatal hier wurde ein Patent auf die in Nr. 13 dieser Bl. besprochene, als neu und eigenthümlich anerkannte Anordnung der Tractur für Orgelwerke, in der durch Zeichnung und Beschreibung nachgewiesenen Zusammenstellung, für den Zeitraum von 5 Jahren und den Umfang des preußischen Staates ertheilt.

Leipzig. Künftigen 23sten März kommt hier „der Prophet" bei doppelt und zum Theil dreifach erhöhten Preisen zum ersten Male zur Aufführung. Das Publikum weiß jedoch schon ziemlich allgemein, daß es etwas musikalisch Werthvolles nicht zu erwarten hat. — In dieser Woche schlossen die Gewandhausconcerte, so wie die der Euterpe. — Zum Charfreitag kommt „Paulus" zur Aufführung.

Vermischtes.

Berichtigung. Die Liedertafel in Darmstadt. Nr. 18 dieser Blätter enthält eine Correspondenz von hier, die eine Berichtigung verdient. Die hiesige Liedertafel, die — früher einmal einen ständigen Chor besaß — ist weder die älteste, noch die zahlreichste musikalische Gesellschaft Darmstadts, noch diejenige, welche vor allen anderen, in gutem Sinne, genannt zu werden verdient, da es noch zweifelhaft erscheint, ob sie überhaupt als ein musikalischer Verein zu betrachten ist. Schon aus dem Artikel selbst geht zur Genüge hervor, welche Rolle die hiesige Liedertafel spielt, da keine künstlerische Leistung namhaft gemacht, wohl aber die glänzenden Bälle, insbesondere der Cäcilien-Ball (!!), hervorgehoben werden. (Die Ausgaben in einem der letzten Jahre sollen bestanden haben: in 200 Fl. Ballkosten, 8 Fl. für Anschaffung von Musikalien, 1 Fl. für Notenpapier. Alles für Gott und die heilige Cäcilia!!) — Wir erfahren ja auch in dem Artikel selbst, woher ihr Name „Liedertafel" kommt: „weil eine Restauration damit verbunden ist". Beschönigend ist zwar noch hinzugefügt: „in den Zwischenpausen". Aber wer will der eben aufgetragenen Schüssel mit Beefsteak und gerösteten Kartoffeln (was das musikalisch klingt) wehren, ihre verführerischen Wohlgerüche in die Nasen aufsteigen zu lassen, wer will es wehren, daß das Aufgetragene, das nur warm genießbar ist, nicht, wie doppelter Contrapunkt, zugleich mit dem Vorgetragenen verspeist wird? Wer wird den Damen wehren, die ihre Strickzeuge mitbringen, den angefangenen Strumpf zu vollenden, zumal die Gesellschaft auf diese Weise noch am ersten auf den Strumpf kommen kann? — Wer seinen Geist, sein Herz und seinen Magen, Ohr, Zunge und Gaumen zugleich befriedigen will, wer in der glücklichen Vereinigung von Spansau, Abt und Kücken, omelette aux confitures und Saphir sein Ideal sucht, der hat recht, wenn er der Liedertafel zu Darmstadt wohlwollend gedenkt. Wer aber, wie auch diese Blätter, von anderen Prinzipien ausgeht — dem muß es auffallen, wenn von D. gemeldet wird, daß gerade der genannte Verein der gesuchteste sei. Dies ist aber nicht der Fall, wie wir mit Zahlen nachweisen können. Wir müssen daher auch zur Ehre unserer Stadt, so wie im Interesse der hiesigen musikalischen Vereine — die in dem fraglichen Artikel ausgesprochenen Behauptungen für abgeschmackte Aufschneiderei und Windbeutelei erklären.

Darmstadt, den 14ten März 1850.

Mehrere Künstler und Kunstfreunde.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 25.** Den 26. März 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Männergesang.

Gustav Barth, Op. 17. Nr. 3. Ständchen von Reinik. (Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen, 5tes Heft.) — Wien, F. Glöggl. Pr. 24 Kr.

— — —, Op. 17. Nr. 4. An den Sonnenschein, von Reinik. (Sammlung von Chören rc. 6tes Heft.) — Ebend. Pr. 30 Kr.

Liederbuch des Wiener Männergesangvereins. Chöre und Quartetten für Männerstimmen. 2ter Jahrgang. Nr. 5. „Soldatenmuth" von J. N. Vogl, componirt von A. M. Storch. — Wien, Glöggl. Pr. 1 Fl.

A. M. Storch, Op. 100. Die Liedertafel, Dichtung von Franz Bürckholdt, in Musik gesetzt für Männerstimmen mit theilweiser Begleitung von 4 Waldhörnern, 2 Trompeten und Ophicleide oder Pianoforte. — Wien, F. Glöggl. Partitur u. Stimmen. Pr. 10 Fl. C.M.

Die Gesänge sind auch einzeln in Partitur und Stimmen zu haben.

Unstreitig ist es als ein erfreuliches Zeichen zu begrüßen, daß in Wien der Männergesang in so kräftiger Weise, wie sie seit der jüngsten Zeit uns bekannt geworden, Kunde giebt von seinem rührigen Leben und Wirken. Ich betrachte dies deswegen als etwas Erfreuliches, weil es der Anfang ist zur endlichen Befreiung von der Corruption des Geschmackes, die über Wien (den ehemaligen Sitz unserer großen Tonmeister!) der neu-italienische Singjammer durch Donizetti, den Repräsentanten der Corruption, und dessen Gefolge gebracht hat. Daß aber Wien so lange Jahre hindurch von dem süßen Gift sich einlullen und durch kein Rütteln aus diesem betäubenden Schlafe sich erwecken ließ, mochte wohl recht gut passen zu der ganzen österreichischen Politik, der es recht gefunden kam, daß gerade diejenige Kunst, die über den Menschen am meisten bezaubernde Gewalt ausübt, ihr in die Hände arbeitete. Doch das Drama der Bevormundung und der Corruption ist im Jahre 1848 seiner rächenden Katastrophe entgegen geeilt. Mit einem Male sahen wir wieder deutsche Opern auf dem Repertoir. Die scharfe Märzluft begann zu wehen und öffnete Herz und Sinn. Mochte wohl schon in der vormärzlichen Zeit manch' deutsches Lied erklingen in den Männervereinen, so geschah es immer nur spärlich und in gedrückter Stimmung. Drohte doch dem deutschen Liede von Wien aus in den giftigen Salonpräparaten eines Proch der Garaus gemacht zu werden. Doch wo in einem Volke der Kern noch ein guter ist, da entwickeln sich bald neue Keime und Triebe. Die Früchte davon wird die Zukunft ernten. Wir wollen uns einstweilen in der Gegenwart an dem kräftigen Blätterwuchse dieses neuen Lebensbaumes erfreuen. —

Was im Allgemeinen die vorliegenden Gesänge betrifft, so sei bemerkt, daß ein kräftiger, frischer Geist

in ihnen weht, der zwar nach der erfindenden Seite hin keine hervorstechenden neuen Weisen erklingen läßt, aber durchaus sich fern hält von jener Trivialität, wie sie uns allzu oft schon in den Männergesängen aufgetischt worden ist. In formeller Hinsicht bieten sie keine Schwierigkeit; sie sind dem Geiste und Bereiche des Männergesanges entsprechend behandelt, indem sie sich fern halten von kunstvoll in einander verschlungener Stimmführung, wie sie in dies. Bl. schon öfters als ein dem Wesen des Männergesanges fremdes Element bezeichnet worden ist. Denn nur so, wenn das deutsche Lied in seiner schmucklosen Einfachheit, in seiner lebenskräftigen Reinheit dem Volke in's Herz gesungen wird, kann allmälig das Gift, was sich so lange verhalten, wieder herausgetrieben und eine Gesundheit erzeugt werden, die, an einfacher Kost sich kräftigend, zum Genusse dessen fähig wird, was deutscher Geist in seiner Tiefe und Allgewalt geschaffen. Von den beiden Barth'schen ist „Ständchen" das gelungenste, wenn schon das Gedicht seiner Natur nach so zart und von ganz individueller Stimmung ist, daß es für mehrstimmige Behandlung sich nicht eignet. Sinn und Ausdruck bestreben sich aber in dieser Composition das Gedicht möglichst entsprechend wiederzugeben. Es ruht darüber ein sanfter Hauch, der von der Bahn des Hergebrachten abweicht. Auch das zweite, „An den Sonnenschein", hat viel Frische und natürlichen Ausdruck. Beides sind Solo-Quartette.

„Soldatenmuth" von Storch ist eine recht kräftig gehaltene Composition, die, gehoben durch passende Instrumentation, ihre Wirkung nicht verfehlen wird.

„Die Liedertafel" von demselben Componisten ist ein umfangreicheres Werk, in welchem die verschiedenen Gesänge durch Declamation mit einander verbunden sind. Es verdient Männervereinen angelegentlich empfohlen zu werden, da der Geist desselben als ein schöner und edler bezeichnet werden muß. Zeichnet sich das Werk auch nicht durch schlagende, neue Erfindung aus, so darf doch auch nicht verschwiegen werden, daß es das Trivielle vermeidet, und mit Benutzung der vorhandenen Mittel in harmonischer Hinsicht manch' schönen Effect enthält. Auf charakteristischen Ausdruck vornehmlich hat die Intention des Componisten ihr Augenmerk gerichtet; dabei ist Alles in so einfacher, stimmengerechter Weise gemacht, und durch geschickte und wohlberechnete Instrumentation dem Ganzen der Charakter des Fertigen und Abgerundeten aufgedrückt, daß es die Wirkung, die noch durch den edlen Wortausdruck der Declamation gehoben wird, nicht verfehlen kann. Kürzlich nur noch Einiges über die ökonomische Einrichtung des Ganzen und einzelne Nummern der Gesänge. Eingeleitet wird es von Declamation. Die erste Nummer, „der Gesang", mit abwechselndem Solo, bietet zwar nichts Hervorstechendes, ist aber frisch und kräftig gehalten. Nr. 2 „Abendgedanken", Doppelquartett mit Chor — den Chor bilden die zweiten Bässe — und mit Pianofortebegleitung, ist namentlich im Allo. agitato recht charakteristisch behandelt. Nr. 3 „Vertrauen" — Chor ohne Begleitung — hat guten Ausdruck. Die darauf folgende Nummer 4 „Kriegerlied" ist wohl die hervorstechendste Nummer des Ganzen. Es weicht von der gewöhnlichen Bahn ab und birgt manch' schönen Moment in sich. Es hat etwas Aufstachelndes und Begeisterndes, und ist recht aus einem Gusse gearbeitet. Von guter Wirkung müssen die Chor-Recitative sein. Ist es möglich durch die Räumlichkeit, das Echo gut zu placiren (dazu 2 Hörner in F), so wird der Ruf „Gesellen, auf!" noch mehr hervortreten. Namentlich aber ist der Allegrosatz von hoher Wirkung, die durch eine belebende Instrumentation noch gesteigert wird. Nr. 5 „Liebesboten" mit einem Pianoforte-Ritornell, aber übrigens Soloquartett, ist von recht anmuthiger Freundlichkeit; mehr Kraft und Muth äußernd Nr. 6 „die Berge", Quartett mit Chor, ohne Begleitung, nur mit einer Pianoforte-Einleitung. Nr. 7 „der Walzer", ein sehr gewinnendes Stück von leichter Ausführung — ohne Begleitung. Nr. 8, Finale, „die Freude", Doppelchor mit Instrumentalbegleitung, bildet einen guten, erhebenden Schluß. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die Gesänge nicht, wie in ähnlichen, zu lang ausgesponnen sind, sondern in frischem Zuge (außer in Nr. 6, wo vier Verse sind) Alles fortgesungen wird, so daß der Zuhörer keine Uebersättigung zu fürchten braucht. — Mögen diese Zeilen dazu beitragen, dem Werke, über das ich bis jetzt keins der ähnlich behandelten zu stellen wage, da es sich nur auf dem Boden des Edlen bewegt, und daher viel eher als andere (blos mit Ausnahme der „Sängerfahrten" von J. Otto, die „Burschen- und Gesellenfahrten" von demselben, gehören einer anderen Sphäre an —) in Concertsälen einen gebührenden Platz einzunehmen berechtigt ist, Freunde zu gewinnen.

Em. Klitzsch.

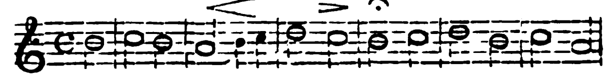
Für die Orgel.
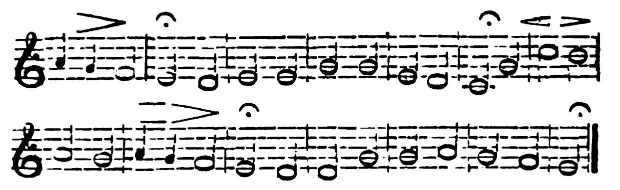
M. Brosig, 8tes Werk. Choralbuch für den katholischen Gottesdienst. Nebst einem Anhange: Vorspiele zu den Melodien der Predigtlieder. — Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Pr. 1 Thlr.

Die Absicht des Verfassers des vorgenannten Choralbuchs ging, wie er in dem Vorworte es aus-

spricht, dahin, für den Gebrauch der katholischen Gemeinden und Lehr-Anstalen eine Anzahl ächt kirchlicher Volksgesänge, mit charakteristischer, ihrem Ursprunge gemäßer, die Zwischenspiele entbehrlich machender Harmonie begleitet, zu liefern, um die jetzt meistentheils gebräuchlichen arienhaften Melodien zu verdrängen und gleichzeitig den seinen Zweck gegenwärtig so wenig erfüllenden religiösen Volksgesang zu heben und neu zu beleben. Wie augenblicklich in der protestantischen, macht sich sonach ebenfalls in der katholischen Kirche das Gefühl vielseitig empfundener Mangelhaftigkeit des kirchlichen Gemeindegesanges und ein erklärtes Streben geltend, diesen Mängeln und Gebrechen abzuhelfen. Die Wege, welche man auf beiden Seiten zu dem Endzweck einschlägt oder einzuschlagen bisher versucht hat, sind freilich verschieden und von einem erwünschten Resultate nur wenig noch begleitet gewesen. Der in dem zu besprechenden Choralwerke vorgezeichnete will nichts Anderes, denn die „arienhaften" Melodien, deren sich, wie erhellt, die katholische Kirche in Schlesien und vielleicht in vielen anderen Gegenden noch bedient, beseitigen, und an ihre Stelle im Allgemeinen jene Form des Chorals setzen, in welcher die protestantische Kirche den Choralgesang bisher ausgeübt, neuerdings aber durch versuchte oder doch vorbereitete Einführung des sogenannten rhythmischen Chorals in Frage gestellt hat: jene bekannte Form, die, dreitheiligen Takt und ungleich lange Noten möglichst vermeidend, in vorzugsweise gleichmäßigen Schritten sich bewegt, und ob ihrer freilich nicht selten schlechten und geschmacklosen Ausführung in dem Streite über den sogenannten rhythmischen Choralgesang sich als unrhythmisch oder doch als rhythmuslos hat schelten lassen müssen, desto mehr aber von den kampflustigen Gegnern des erstern in Schutz genommen worden ist. Dem Verfasser jedoch genügt diese Form an und für sich auch nicht; denn er suchte, was man protestantischer Seits durch Aufnahme in Länge und Kürze verschiedener Töne, durch Hervorheben der Accente, durch Beobachten der rhythmischen Gliederung, also durch Aufnahme einer bestimmten und markirt ausgeprägten Zeichnung zu erreichen sich bestrebte, seinem Standpunkte als Katholik entsprechend durch eine Vortragsweise zu erreichen, die, alles Scharfkantige rundend, das Gefühl in eine gewisse bevorzugte Thätigkeit setzen und walten lassen will. Zu dem Ende sind einem jedem Chorale die in der musikalischen Schrift für crescendo und decrescendo gebräuchlichen Zeichen in nachstehender Weise beigefügt:

1. Als Jesus sich am Kreuz befand. Vor 1500.





Piano und Forte, wenn auch deren Zeichen bei keinem Chorale in Anwendung gebracht werden, sind thatsächlich dennoch vorhanden, da ein crescendo oder decrescendo ohne sie nicht wohl denkbar ist.

Somit wäre denn der erste uns bekannt gewordene Versuch gemacht, dem Choralgesange Eigenschaften zu gewinnen, die er bis jetzt solcher Weise von sich gewiesen, ein Versuch, dem wohl die Orgel einige Mal unterworfen wurde, zu ihrem Glück aber ohne zu unterliegen. Will man nun auch gern und ausdrücklich anerkennen, daß der in dem Choralbuche des Herrn Brosig durch die bekanten Zeichen vorgeschriebene Vortrag aus dem Gange der Melodie von selbst und ganz natürlich sich ergebe, daß also der Bearbeiter nichts Anderes gethan habe, als dem weniger Geübten oder vielmehr innerlich weniger Belebten durch ein äußeres Zeichen das innere Wesen eines Tonstücks zu erschließen: so erscheint dieß dennoch als überflüssig oder für vergeblich, da bei einem frischen und freien Gesange die „wichtigsten Momente der Melodie" von selbst und von innen heraus sich geltend machen werden, während ein schlaffer, ohne Wiederklang in der eignen Brust des Sängers ertönender Gesang durch ein sclavisch hervorgebrachtes Crescendo u. s. w. im glücklichsten Falle nichts mehr gewinnt, als eine äußere, an dem Wesen der Sache kümmerlich nur haftenden Tünche. Man glaube nicht, daß mit äußerlicher Beobachtung solcher Dinge etwas Anderes denn eben nur Aeußeres erreicht sei. Bach und Händel bedienen sich nur höchst selten eines dynamischen Zeichens, da sie wahrscheinlich der Meinung waren, daß der richtige Ausdruck von selbst sich einstellen werde, wenn das Herz mitspräche. Und mit Recht! — Erscheint nun zwar nach der oben bereits erwähnten Art und Weise, in welcher crescendo und decrescendo ihre im Ganzen sparsame Bezeichnung gefunden haben, die Gefahr der Verweltlichung und Abschwächung des kirchlichen Gemeindegesanges, wozu ein erweiterter Gebrauch unabweisbar führen wird, nachgerade nicht vorhanden; so ist damit für die Sänger und für den Organisten auch nichts gewonnen, und ein — fraglicher — Nutzen wird sich nur bei der Ausführung der Choräle durch Posaunen etwa bewähren. Hierbei zu bemerken, daß die Rüge des Verfassers gegen das gewöhnliche schlechte Posaunenblasen nach Wahrnehmung auch an anderen Orten ihren guten Grund hat, soll nicht vergessen werden. —

Das Vorwort bietet noch manchen Gegenstand, der eine nähere Besprechung nahe legt. Der uns zu Gebote stehende Raum erlaubt indessen nur ein Eingehen auf einen derselben, auf die Ansichten des Verfassers in Betreff der sogenannten Zwischenspiele. Nach einer Aeußerung des Verfassers über dieselben, die bereits in den ersten Zeilen dieses Referates ihre Andeutung wenigstens gefunden hat, scheint er sie als hervorgegangen zu betrachten aus einer durch die Schluß- und Anfangsharmonien zweier Nachbarzeilen bedingten Nothwendigkeit einer harmonischen Vermittlung, so daß demnach, setzt man an die bezeichneten Stellen verwandte, durch sich selbst verbundene Harmonien, das Zwischenspiel überflüssig wird. Dieß zu erstreben war die Absicht des Verfassers, wie er im Vorworte es ausspricht. Man sieht, es stützt sich dieselbe auf eine Begründung der Zwischenspiele, wie sie oft von deren Vertheidigern geltend gemacht worden. Ein Blick selbst in die älteren, jedenfalls Zwischenspiele voraussetzenden Choralbücher, beweist indessen die Richtigkeit dieses Grundes: denn sie zeigen bei einigermaßen den Melodien analoger natürlicher Harmonisirung nur selten einen nothwendig durch ein Einschiebsel zu vermittelnden Sprung zwischen der Schluß- und Anfangs-Harmonie zweier neben einander liegender Zeilen. Und daß auch diese wenigen Fälle beseitigt werden können, hat der Verfasser in seinem Choralbuche bewiesen, aber damit noch nicht den Zwischenspielen ihre Berechtigung genommen; denn diese findet ihren Grund in anderen, in den rhythmischen Verhältnissen des Chorals, und wird so lange Geltung behalten, als die letzteren auf eine lebendigere, mannichfaltigere Gestaltung verzichten, dann aber gewiß von selbst fallen. Wenn ich mich hier zum Vertheidiger der Zwischenspiele aufwerfe, so gilt dieß jedoch nur von der Idee der Zwischenspiele im Allgemeinen. Ueber die Form wird sich noch streiten lassen. Die Ansicht des Verfassers, nach welcher das Zwischenspiel aus vier Vierteln bestehen soll, von denen das erstere dem Schluß-Accorde der Zeile entlehnt wird, ist in sofern die meinige, als das Resultat wenigstens dasselbe ist. Hierauf näher einzugehen ist hier der Ort nicht. Zurückkehrend zu dem eigentlichen Gegenstande dürfte wohl die Begründung des Zwischenspiels in dem, durch eine jede Uebung sich hindurchziehenden Bedürfniß der Abwechselung und der Mannigfaltigkeit zu suchen sein, dem gegenwärtig ein Theil der Protestanten durch Einführung eines reicher und lebensvoller gestalteten Rhythmus, der der katholischen Kirche angehörende Verfasser dagegen durch Anwendung ausdrucksvolleren und wärmeren Vortrags die Befriedigung gewähren will. Der Lichtfreund wird je nach Umständen das Zwischenspiel ohne Weiteres wegputzen, oder auch durch Herbeiziehen ästhetischer Momente in größerer Ausdehnung die hervortretende Nüchternheit beseitigen.

Diese Worte mögen genügen, die Ansichten des Referenten denen des Hrn. Brosig gegenüber kurz nur anzudeuten; eine weitere Prüfung muß dem Leser überlassen bleiben. —

Was nun endlich das Choralbuch selbst betrifft, so ist, in so weit aus dem Vorigen schon seine Weise erhellt, noch hinzuzufügen, daß das Ganze einen tüchtigen Arbeiter verräth, der hier in seinem Werke eine bestimmte künstlerische Anschauungsweise ausspricht, ohne irgendwie der Gunst oder Ungunst des Zufalls sich preiszugeben. Dieser Ausspruch findet auch seine Bestätigung in den 22 Vorspielen zu den Predigtliedern, welche den, das eigentliche Chorabuch bildenden 62 Chorälen angefügt sind. Sie gehören Form und Inhalt nach zu den besten Erzeugnissen der Gegenwart. Interessant aber wäre es zu wissen, in wie weit sie in der, der katholischen Kirche entsproßten Literatur der Orgelspielkunst Ebenbürtiges finden dürften, auch wenn man in der Vergangenheit suchen wollte.

Magdeburg, im März 1850. A. G. Ritter.

Aus Königsberg.
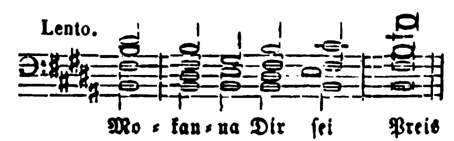
„Der Seher von Khorassan", Oper in 3 Acten, nach Thomas Moore's Lalla Rookh, von Eduard Sobolewsky.

Das hier genannte neueste Werk unsres verdienstvollen Sobolewsky verdient sowohl seines hohen Werthes, als auch des stets gesteigerten Interesses wegen, welches die bis jetzt fünfmalige Aufführung auf unserer Bühne erregte, auf diesem Wege wenigstens in den Hauptzügen einem größeren musikalischen Publikum bekannt zu werden, damit dasselbe bei der zu hoffenden Vorführung auch auf anderen Bühnen, wenigstens einigermaßen vorbereitet ist.

Der Stoff ist, wie schon oben gesagt, aus Thomas Moore's Lalla Rookh entnommen, und betrifft die Herrschaft und den Sturz des Betrügers Mokanna (Baß) — so genannt wegen des silbernen Schleiers, welcher sein vorgeblich hell strahlendes Antlitz verhüllt — der sich unter dem Vorgeben, ein Prophet zu sein, und mit dem Wahlspruch „Freiheit aller Welt" mächtigen Anhang erwarb, später aber durch den jungen Helden Azim (Tenor) der anfangs selbst sein Anhänger, dann aber, durch Zelika (Sopran) seine Geliebte, jetzige Priesterin und Buhle Mokannas, rechtzeitig gewarnt, zum Heere des Kalifen übergeht, bekämpft wird und sich, nachdem er seine letzten Anhänger und Zelika vergiftet hat, in eine mit Feuer gefüllte Cisterne stürzt.

Nach dieser kurzen Andeutung des Stoffes wollen wir denselben in seiner scenischen Gliederung genauer verfolgen:
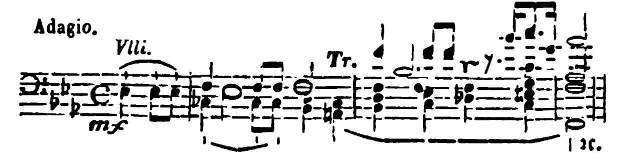
Nr. 1. Introduction. Mokanna auf dem Thron, von seinen Anhängern umgeben, die ihn in einem achtstimmigen Lobgesang preisen
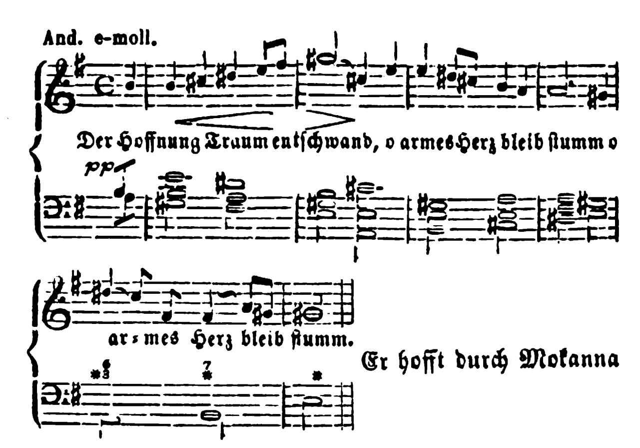


mit der durchgehenden Begleitungsfigur



Ein Soloquartett von Männerstimmen führt darauf zu einem gleichfalls achtstimmigen imitatorischen Theile von trefflicher Arbeit, worauf das erste Motiv den Chor wirkungsvoll schließt. Mit einem kurzen kriegerisch kecken Orchestersatz erscheint Azim, und erzählt, daß er, aus langer Gefangenschaft befreit, gekommen sei, Glauben und Schwert dem hohen Ruf Mokanna's zu weihen. — Unter prächtig kriegerischem Gesange, Nr. 2. tempo di marcia, mit einem sanften, harmonisch reichen Zwischensatz von Frauenstimmen, entfernt sich, auf ihr Geheiß, der Chor. Azim und Mokanna bleiben. Nr. 3. Duett. Letzterer nimmt Azims Dienste an, und verspricht ihm als höchsten Lohn die Entschleierung seines Angesichts. Azim schildert die zu hoffenden Erfolge seines Schwertes. — Nr. 4. Beschwörung. Ein mystisch düsterer, kurzer Orchestersatz.



Mokanna spricht die Beschwörung. Kurzer düstrer Fugensatz des Orchesters, während dessen einiger Spuk. Azim schwört Treue, worauf er von der Priesterin den mächtigen Glaubenstrank erhalten soll. Mokanna ab. Zelika erscheint, die Schale mit dem Trank in der Hand, aus dem Hintergrund des Tempels. — Nr. 5. Duett. Zelika, selbst durch den Schleier unerkennbar, erkennt Azim, den sie todt glaubte; doch seiner nicht mehr werth, will sie sich ihm nicht zu erkennen geben.
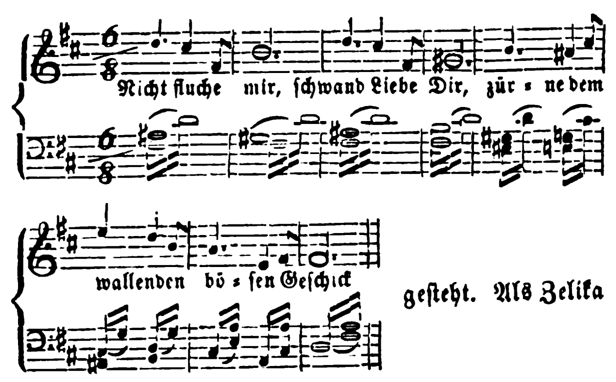


Er hofft durch Mokanna die Geliebte zu erlangen und fordert deshalb heftig den Trank. Sie verweigert es, da sie die bösen Folgen desselben an sich erfahren, wirft, da Azim heftiger in sie dringt, die Schaale zu Boden und entflieht.

II. Akt. Ein Garten in rosigem Lichte. Mokanna ruht in einem Kiosk. Zeba, die Sängerin, erquickt seinen Schlummer mit einem Liede von zauberischer Romantik, Nr. 6. begleitet von dreistimmigem Frauenchor. Ein entzückender Reiz liegt in der ganzen Nummer, einer der besten und wirksamsten der Oper. Die Frauen verlassen den schlafenden Mokanna; er erwacht, und verspottet, da er allein, die einfältigen Menschen, die ihm zum Spiele dienen. Zelika, inzwischen eingetreten, hat ihn belauscht. — Nr. 7. Duett. Mokanna schnell gefaßt, zeigt ihr nun auch sein scheußliches Antlitz, vor dem sie entsetzt zurückweicht. Mokannas Verlangen, daß sie in nächster Nacht durch ihre Reize zu Azims völliger Umstrickung mitwirken solle, weist sie standhaft zurück und will entfliehn, Mokanna hält sie wüthend zurück, sie fleht ihn um Befreiung aus seinen schrecklichen Banden an, er aber will sie als sein Werkzeug auch ferner behalten. Die ganze Nummer ist von ergreifender Wirkung und erhält besonders von dem Augenblicke an, wo Mokannas Wuth durch Zelika's Fluchtversuch erregt wird, eine treffliche Steigerung bis zu glühender Leidenschaft.

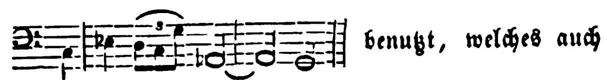
Nachdem sich beide entfernt, betritt Azim den prächtigen Garten, ist (Nr. 8 Arie) entzückt von diesen Reizen, glaubt aber, Mokanna wolle ihn nur prüfen, und widersteht daher den verschiedensten Lockungen, Tänzen und Gesängen, die Zeba nnd ihre Freundinnen an ihm versuchen. Diese Lockungen bestehen in einem Ballet mit Frauenchor und Solo (Zeba) Nr. 9., von unbeschreiblicher Grazie und einem Liede Zeba's mit vierstimmigen Frauenchor. Nr. 10. Ein überaus zarter Duft waltet in diesen beiden, sowie auch in der ersten

Nummer des Aktes; bei allen dreien versagen wir uns indeß die Anführung von Melodien, da hier der Componist durch originelle Rhythmen, raffinirte Instrumentation und die ganze geistreiche Fassung des gegebenen Vorwurfs eine Höhe des Effekts erreicht hat, der sich durch Angabe der nackten Melodien nicht wiedergeben ließe. — Azim, standhaft, gebietet den Frauen, sich zu entfernen. Zelika erscheint, Azim erkennt sie, und (Nr. 11. Duett) fordert sie auf, mit ihm zu fliehen, nachdem er ihr den Fehltritt verziehen, den sie ihm in den schönen Motiv:
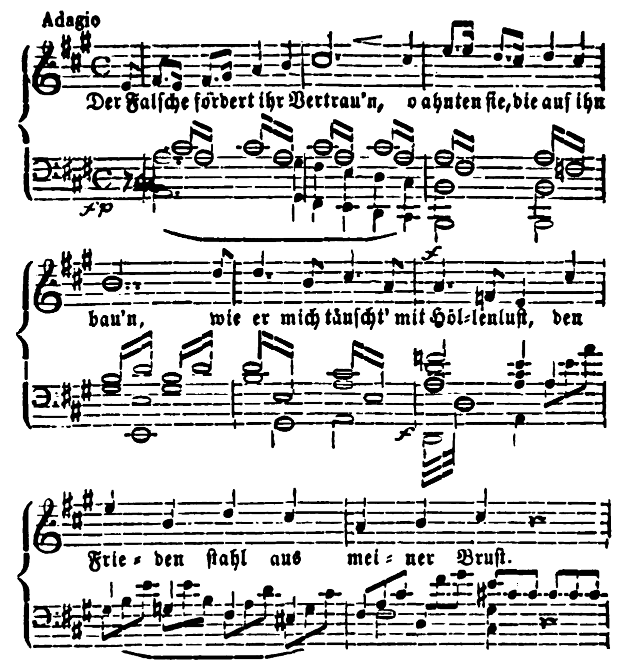


gesteht. Als Zelika nach langem Weigern ihm folgen will, erinnert sie der Chor hinter der Scene an ihren Eid.

Mokanna erscheint (Nr. 12. Finale) und versucht, Azim, durch Verheißung von Zelika's Besitz, noch an sich zu fesseln. Dieser will sich mit dem Schwert an dem Verführer rächen, wird aber von ihm entwaffnet. Höchst wirksam ist hier das die Ouverture beginnende Motiv
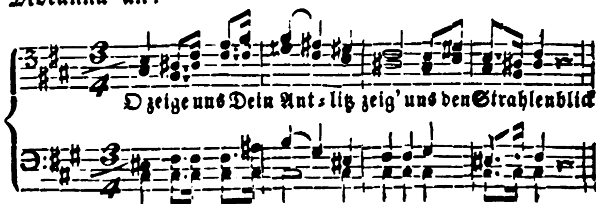


benutzt, welches auch in dem Duett zwischen Zelika und Mokanna trefflich die erwachende Wuth Mokannas zeichnete. — Indeß stürzen Mokannas Krieger herein und erflehn von ihm Schutz gegen des Kalifen siegreiche Waffen. Mokanna, heimlich ihrer Feigheit zürnend, flößt ihnen durch eine magische Erscheinung, die den Sturz des Kalifen zeigte, — wobei das Orchester sehr überraschend und wirksam das Motiv des ersten Chores bringt — neuen Muth ein. Zelika wagt nicht, den Betrüger zu entlarven; Azim, wüthend wegen seiner Niederlage, sucht sie vergeblich von neuem zur Flucht zu bestimmen, während die Krieger nun muthig zum Kampfe ziehn. So schließt der Akt. Dieses Finale ist unseres Bedünkens der Höhepunkt des Werkes. Namentlich steigert sich das zuerst von Zelika gebrachte Motiv



von Azim und Mokanna aufgenommen, und darauf vom Chore mit starker Benutzung der Instrumentalmassen wiederholt, zu einer eminenten Wirkung.

Den dritten Akt beginnt Azim (Nr. 13. Scene und Arie). Er hat, zum Kalifen übergegangen, diesen zwar den Sieg erstritten, doch hält sich Mokanna noch in seiner starken Veste und Zelika ist noch in seiner Gewalt. Aus der trüben Erinnerung an dieselbe stört ihn der Ruf der Krieger, sie zum letzten entscheidenden Kampfe zu führen. Nr. 14. Vergiftungsscene. Saal in Mokannas Veste. Mokanna gesteht sich, daß sein Reich aus ist, und will zum Schlusse nur noch „ein kleines Spiel." Die eintretenden ermatteten und entmuthigten Krieger überredet er zu sorglosem Weingenuß, da er die Feinde, wenn sie ihres Sieges ganz gewiß zu sein glaubten, durch seine Strahlenblicke vernichten werde: Sie folgen seiner Aufforderung und singen ein kräftig frisches Trinklied (Solo mit Chor); allmälig aber zeigen sich die Wirkungen des vergifteten Weines. Sie werfen die Becher fort und flehen Mokanna an:



Zelika, unbemerkt herangekommen, entschleiert ihn plötzlich, entsetzt dringen sie auf ihn ein, doch ihre Kraft ist dahin, sie sinken zurück und sterben, ihm fluchend. Mit Zelika allein, zwingt Mokanna diese, den Rest des Giftes zu trinken, und stürzt sich darauf, damit Niemand seine wahre Gestalt kennen lerne, in eine mit Feuer gefüllte Cisterne. Zelika allein (Nr. 14. Recitativ und Arie) will die langsame Wirkung des Giftes nicht erwarten; sie hüllt sich in Mokanna's Schleier, um für diesen gehalten und getödtet zu werden. Dies gelingt ihr. Sie hat nur gerade noch Zeit, uns in einer tief ergreifenden, einfach melodiösen Arie zu sagen, daß sie mit dem Leben abgeschlossen habe und dem Tode ruhig entgegen sehe, und Azim noch zu sehen wünsche, als dieser mit dem Kalifen und den Kriegern hereinstürzt (Nr. 15. Finale) und sie durchbohrt. Er erkennt sie, als der Schleier zurückfällt, sie stirbt in seinen Armen.

Für kleine Ungenauigkeiten in den Detail's der Erzählung entschuldigen wir uns durch unser Bemühen, möglichst kurz zu sein; daß wir nicht alle musikalischen Schönheiten mit Noten wiedergeben konnten, versteht sich von selbst; die Wahl unter all' dem Schönen ist uns schwer genug geworden.

Betrachten wir das Sujet im Ganzen, so müssen wir bekennen, daß dasselbe, trotz Moore's trefflicher Erzählung, zur Dramatisirung uns nicht sehr geeignet erscheint. Die Handlung ist nicht bedeutend genug und bietet zu wenig Situationen. Die Einschläferung Mokannas, die Verführung Azims — beide Scenen sind künstlich hineingefügt und helfen uns in der Entwicklung des Dramas keinen Schritt weiter, wenn wir uns auch, nachdem wir uns an beiden, wie schon gesagt, musikalisch trefflich behandelten Nummern erquickt haben, über ihr Dasein freuen. Die einzige, durch die Fabel gegebene, großartige, wenn auch nicht neue und schöne Situation ist die Vergiftung. Sie hat auch der Componist, unseres Bedünkens am glücklichsten dramatisch erfaßt: der bacchantische Trinkjubel, ihm gegenüber der höhnische Teufel Mokanna, die allmählig sinkende Kraft der armen Opfer, dazwischen das nochmalige grelle Aufflackern der erlöschenden Flamme, — dies Alles hat der Componist höchst genial wiedergegeben, und die Wirkung ist wahrhaft grandios zu nennen. — Eine solche Bestie, der allerniedrigsten Sorte, wie Mokanna es ist, macht als Träger der Handlung keinesfalls einen angenehmen Eindruck, überdies liegt, wie das Buch nun einmal angelegt ist, in ihm eben ein Mangel des Werks, der den Erfolg desselben bei dem großen Publikum vielleicht etwas hemmen könnte: die vielen abstrackten Betrachtungen, in denen er sich ergeht, die salbungsvolle Würde, welche er, treu seiner Rolle, seinen Anhängern gegenüber zur Schau tragen muß, geben Anlaß zu einer Menge von Recitativen, deren Text ganze Seiten im Textbuch füllt. Müssen wir nun auch die recitativische Behandlung für richtig erklären, müssen wir bekennen, daß der Kenner in der großartigen, an Spontini erinnernden Auffassung derselben einen hohen Genuß gewiß findet, so können wir doch auf der andern Seite nicht leugnen, daß das große Publikum beim ersten Anhören der Oper dadurch ermüdet werden muß. — Unser Urtheil über die Musik glauben wir schon genugsam ausgesprochen zu haben. Fügen wir hier nur noch hinzu, daß dieselbe den Hörer von vorn herein unwiderstehlich packt und ununterbrochen seine ganze Aufmerksamkeit fesselt. Die Characteristik der drei Hauptpersonen ist durchaus consequent und gelungen durchgeführt. Namentlich ist Mokannas niedrige Bestialität, sein türkischer Hohn gegen die Menschheit scharf ausgeprägt.

Die Darsteller der drei Hauptpartieen, Frl. Fischer und die Hrn. Beier und Grübel, überwanden die großen Schwierigkeiten, welche alle Partieen wegen ihres bedeutenden Stimmumfanges und der oft instrumentalen Behandlung der Singstimmen bieten, mit Glück und anerkennenswerther Geschicklichkeit; auch dürfen wir Mokanna zum Besitz einer so trefflichen Sängerin wie Zeba (von Frl. Gilbert auffallend gut gesungen) gratuliren. Ueberhaupt war die Oper vom Componisten mit bekannter Geschicklichkeit einstudirt, von den Mitwirkenden mit dem sichtlichen Wunsche, das Ihrige zum Erfolge des Werks ihres geschätzten Dirigenten beizutragen, ausgeführt, und die Vorstellung war daher wohl die beste, die wir in diesem Winter hörten.

Möge diese Mittheilung ihren Zweck erreichen: Die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieses interessante Werk zu lenken.

Königsberg, Anfangs März 1850.

A ch.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

R. de Vilbag, Op. 9. Nocturne. Hofmeister. 10 Ngr.

Natürlich im 9/8 Tact, mit der gehörigen Dosis von italienisirender Empfindelei; auch finden sich einige Passagen vor, die aber nichts weniger als ungewöhnlich sind.

R. de Vilbag, Op. 10. Grande Valse brillante. Hofmeister. 10 Ngr.

Durchaus ohne geistreiche Züge, aber an manchen Stellen frisch und fließend.

Instructives.

H. Ravina, Op. 1. Douze Etudes de Concert. (Liv. II.) Hofmeister. 1 Thlr.

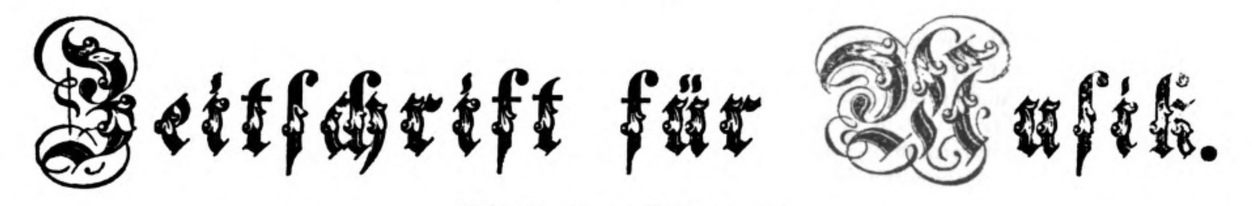
Dieses zweite Heft enthält die Etüden Nr. 5, 6, 7 u. 8, welche die Ueberschriften führen: Libelle, Leichter Sinn, Schlummerlied und Frühlingsahnung. Daß sie praktisch sind, dafür spricht, daß sie das Pariser Conservatorium zum Unterricht adoptirt hat. Die Gedanken sind nicht sowohl neu und eigenthümlich, als ungezwungen und leicht anmuthend. Die Schwierigkeit ist keine sehr bedeutende; es ist im vorliegenden Hefte zumeist auf die Leichtigkeit der Hand hingearbeitet.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 26. Den 29. März 1850.

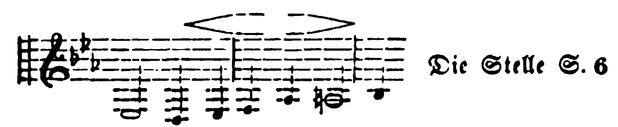
Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für Pianoforte und Horn.
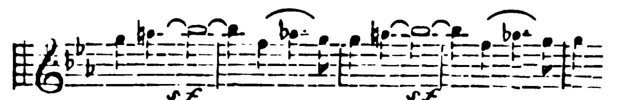
Robert Schumann, Op. 70. Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (ad libitum Violoncell oder Violine). — Leipzig, Kistner. Pr. 20 Ngr.

Die Verbindung des Pianoforte mit dem Horn ist längst schon als eine glückliche betrachtet worden, daher man auch Einzelnes für diese Gattung geschrieben, wiewohl immer nur in solcher Weise, daß der künstlerische Werth desselben äußerst gering anzuschlagen ist, weil es meist auf bloßen Effect abzielt, sei es nach der virtuosen Seite hin, oder hinsichtlich der Erzeugung eines sinnlich-schönen Tones, ohne ideale Bedeutsamkeit. Liegt doch überhaupt das ganze Solofach noch in so tiefer Bedeutungslosigkeit, daß man Mühe hat, den praktischen Musikern (also denen, welchen am meisten daran liegen sollte, daß ihre Kunst — im engeren Sinne des Wortes — zur Geltung gelange) zu demonstriren, daß auch hierin Höheres geleistet werden müsse, wenn die erwünschte Anerkennung ihnen zu Theil werden solle. Das vorliegende Concertstück weicht, wie es von unserem Meister zu erwarten war, von der gewöhnlichen Bahn ab. Es ist ein Stück aus dem Seelenleben, dem man die Nothwendigkeit seiner Existenz alsbald abmerkt; die Wahrheit der Stimmungen, auf denen es ruht, ist so schlagend und überzeugend, daß es, wie mich bereits die Erfahrung belehrt hat, der ausführende Künstler trotz mancher Schwierigkeiten immer wieder gern zur Hand nimmt und seine Kräfte daran erprobt. Das Adagio, womit das Ganze beginnt, ist ein zartes Stück, für dessen romantische Stimmung das Horn seine entsprechenden Ausdrucksmittel um so mehr zur vollen Geltung bringen kann, je weniger dem Pianoforte, welches sich nicht passiv verhält, sondern concertirend Theil nimmt und mit seiner reichen Harmonienfülle belebend eingreift in den warmen Hauch des Hornklanges, es vergönnt ist, im Gesange seinem Begleiter nachzukommen. Als besonders hervortretende Stellen sind folgende zu nennen: System 3, S. 3 der Partitur, dann die abgebrochenen Accorde des Pianoforte mit dem aushaltenden tiefen e des Horn, desgleichen auch die ersten 4 Tacte S. 4. — Träumerisch verhallt das Ganze in ausgehaltenen Tönen, um die das Pianoforte in leiser Umspielung ein Gewebe hüllt, den Seelenfrieden seines Begleiters nicht zu stören. Doch jäh auffahrend reißt das Allegro in raschen und feurigen Schritten ihn aus seinem Insichversunkensein. Zu kühner That gleichsam will es ihn antreiben; es beginnt ein Kampf der Leidenschaft, der sich ernst und männlich hält, bis (im Mittelsatz, Fis-Dur) plötzlich ein Rückfall in die erste Stimmung, eine mahnende Stimme eine kurze Ruhe eintreten läßt, aus der jedoch ein neuer Kampf sich gebiert, der mit erhöhter Kraft seinem Ziele zustrebt. Kraft und Muth athmend ist das Hinaufgehen nach dem hohen as, Tact 4 vom Anfang, worin ein bedeutungsvoller Zuruf liegt, der sich wiederholt geltend macht. Das Drängen in's erste Tempo S. 9 der Partitur, die ge-

haltenen Horntöne mit den Synkopen des Pianoforte bilden einen charakteristischen Uebergang aus dem Sinnen und Träumen zum energischen Handeln. Hinsichtlich des Technischen sei noch Folgendes bemerkt. Gewählt ist das Ventilhorn in F, welches bekannter Maßen die bevorzugte Stimmung ist, was allerdings seinen guten praktischen Grund hat. Es ist demselben Gelegenheit gegeben, seine Mittel nach allen Seiten hin in Anwendung zu bringen, weshalb schon ein geprüfter Bläser dazu erfordert wird. Hierbei ließe sich Manches über die Ventilhörner sagen, was ich jedoch für einen anderweiten Artikel aufspare. Für jetzt sei nur bemerkt, daß Einiges, wie mich ein öfteres Durchgehen mit einem erprobten Bläser gelehrt hat, nicht in der Weise zur ausdrucksvollen Darstellung gelangt, wie es der Componist sich wohl gedacht haben mag, weil, trotz der technischen Hülfsmittel, das Instrument doch nicht seine von der Natur ihm vorgezeichneten Grenzen überschreiten kann. Uebrigens hat der Componist dem Instrumente nicht etwa Unausführbares zugemuthet. Die Hauptkraft liegt in demjenigen Bereiche, worin es vollständig seinen Charakter zur Geltung bringen kann. Die Stelle S. 4 der Partitur, System 1, Tact 2 und 3, die schon oben berührt wurde, ist von schöner Wirkung, doch der Hornton, beeinträchtigt durch das Ventil, ähnelt einem verdeckten Posaunenton; die Lage ist die:



Die Stelle S. 6 der Partitur von Tact 4 an bis zum Fis-Dur Satz stellt die Kraft des Bläsers auf die Probe, namentlich wenn das *ff* auf dem hohen b nebst den folgenden Triolen gut gelingen, und die 9 Tacte legato in Fis-Dur mit der nöthigen Ruhe und Zartheit von der erwünschten Wirkung sein sollen. Nicht unbedeutenden Kraftaufwand erfordert auch die Stelle S. 10 von Tact 3 an bis zum Schluß, worin namentlich die 4 Tacte S. 12, System 3, nach vorangegangener Anstrengung,



große Sicherheit und Festigkeit des Tones erfordern. Derjenige Künstler, dem es um Höheres als um bloßen Effect zu thun ist, wird sich an die einzelnen Schwierigkeiten nicht stoßen, zumal die vielen Schönheiten des Werkes, die sich einem leidlich geübten Ohre sofort aufdringen, ihm für seinen ausdauernden Fleiß einen sicheren Lohn bieten.

Em. Klitzsch.

Aus Hamburg.

Die musikalische Regsamkeit dieses Winters, zumal was das Concertwesen anbetrifft, ist eine sehr bedeutende. Ein Concert drängt das andere. Natürlich ist das Interesse daran ein sehr verschiedenes, je nachdem die Kunstmittel sind, die geboten werden. Im Ganzen machen sich bei uns höhere Ansprüche geltend, als man sonst wahrnehmen konnte. Die Kammermusik findet mehr und mehr Boden, und hat in mehreren Quartetts- und Triogesellschaften tüchtige Repräsentanten. Die Virtuosenconcerte treten mehr und mehr in den Hintergrund, wir haben deren in diesem Winter sehr wenige gehabt. An Symphonien war kein Mangel, theils sorgten die philharmonischen Concerte dafür, theils hiesige Tonsetzer. Zu diesen gehört auch der Leiter der ersteren, Musikdirektor Grund, welcher in seinem Concerte eine Symphonie eigener Composition und eine von Beethoven zur Aufführung brachte. Die erstere ist ein gut componirtes Werk. Otto Goldschmidt und Johanna Wagner unterstützten.

Die Anwesenheit Robert Schumann's und dessen Frau brachte und bringt natürlich erhöhte Thätigkeit in unsre Musikwelt. Clara Wieck ist noch immer eine angenehme Erinnerung, die man sehr gern wieder dem Auge und vorzüglich dem Ohre bietet. Und doch dürfte Clara Sch. sehr stark gegen die erhöhete Bedeutung zurücktreten, die Robert Sch. für die Hamburger gewonnen hat. Es ist gar keine Frage, daß den letzteren erst jetzt einigermaßen klar wird, was denn eigentlich Schumann bedeutet. Sein Quintett, seine Lieder, sein Clavierconcert sind nicht mehr „confus", wie die gelehrten Musiker Hamburg's sagten, sie sind schön. Das letzte philharmonische Concert brachte zuerst Schumann's Genoveva-Ouverture. Das Werk wollte nicht sehr ansprechen, es trägt auch im Allgemeinen nicht den Stempel des Schumannschen Genius und der Verfasser wird sich wohl genöthigt sehen, gleich seinem Vorgänger Beethoven *mehrere* Ouverturen zu seiner Oper zu componiren. So wenig die Ouverture, desto mehr sprach das Clavierconcert an. Das ist auch in der That ein sehr glücklicher Wurf.

Am folgenden Tage hatte Julius Schuberth eine matiné musicale zu Ehren Schumann's veranstaltet, und dazu die Elite von Hamburg eingeladen, die sich auch bereitwillig einstellte. Das Program war folgendes: 1) Trio (Nr. 2.) für Piano, Violine und Vio-

loncell von Schumann, vorgetragen von der Frau des Componisten und der Herren Hafner und Lee. 2) Gesang von Hrn. Kümpel (Schumannsche Lieder). 3) Solovortrag von Clara (Polonaise von Chopin) 4) Gesang von H. Schäffer jun. aus Berlin („In diesen heiligen Hallen"). 5) Octett für Streichinstrumente, componirt von C. Schuberth ausgeführt von den HH. Böje, Hafner, Joersen, J. Schuberth, Werner, Hamel, Kupfer und Neßler. Daß man sehr zufrieden mit der matinée war, versteht sich von selbst.

Gestern fand das selbst eigene Concert der Clara Schumann statt: Der Saal war voll, gewiß für Alle eine freudige Ueberraschung. Zuerst kam das Quintett, es machte einen tiefen Eindruck und gewiß mit Recht. Das ist doch wohl das Bedeutendste, das nach Beethoven geschrieben ist. Dann trug Hr. Kümpel wieder Lieder vor, mit einer ungewöhnlich schönen und kräftigen Stimme, aber ohne tiefere Nüancirung. Zum Schluß der ersten Abtheilung wurden die Variationen für 2 Pianofortes von der Concertgeberin und Otto Goldschmidt vorgetragen. Die Composition trug wieder das Gepräge des Schumannschen Geistes, der Vortrag war ein sehr gelungener, namentlich von Seiten der Concertgeberin, deren Anschlag auf eine ausnehmend wohlthuende Weise gegen den des jungen Goldschmidt contrastirte. — Die zweite Abtheilung begann mit dem Vortrag von Liedern ohne Worte von Chopin und Mendelssohn, natürlich meisterhaft, namentlich wurde Chopin zu Ehren gebracht. Sodann sang Johanna Wagner drei Lieder von Schumann, mit so sehr angegriffner Stimme, daß wir der Sängerin sehr ernstlich eine längere Erholung anrathen müssen. Noch ein wenig forcirt, und der Prophet kann in den nächsten 6 Wochen gewiß nicht gegeben werden. Den Schluß des Concerts bildete auf eine charakteristisch gelungene Weise der meisterhafte Vortrag der C-Dur Sonate (Op. 53) von Beethoven.

Im Theater noch immer der Prophet mit gleicher Anziehungskraft. Neulich trat Herr Dancke darin auf, ein höchst gebildeter Sänger und Darsteller, dessen Befangenheit und Unwohlsein leider auf seine Gesangesleistung sehr störend einwirkten. Man sollte ihm Gelegenheit geben, noch einmal seine Fähigkeiten zu zeigen, die in der That nicht unbedeutend sind.

Leipziger Musikleben.

Extra-Concert und letztes Concert des Musikvereins Euterpe.

Die Ouvertüren zum Wasserträger, zu Coriolan und zu Oberon bildeten den Kern des Extra-Concertes und ihre Ausführung war eine wohlgelungene und befriedigende. Um diese Schwerpunkte gruppirten sich die Vorträge des Frl. Buck, des Herrn Kammermusikus Seelmann aus Dresden, des Hrn. Burckhardt (Mitglied des Vereins) und des Pauliner Sängervereins. — Die Arie „Ecco il punto" aus Mozart's Titus und 3 Lieder von Mendelssohn, Schubert und Schumann wurden von Frl. Buck recht anerkennenswerth vorgetragen und ihre schönen Mittel verfehlten ihre Wirkung auf das Publikum nicht. — In Hrn. F. Seelmann, der sich das Mendelssohn'sche Violinconcert und die Phantasie-Caprice von Vieuxtemps zum Vortrag gewählt hatte, lernten wir einen durchaus achtungswerthen sehr vorzüglichen Geiger kennen; vornehmlich im Adagio und ersten Satze des genannten Concerts heben wir das Empfundene des Spiels hervor; den letzten Satz hätten wir etwas sprühender, pikanter, überhaupt leichter gewünscht. Wir glauben, daß eine etwas schwere Bogenführung die Schuld des Gerügten zum großen Theile trug. — Hr. Burckhardt brachte ein Concertino für Trompete von Wittmann zu Gehör und erlangte dafür verdienten Beifall. Die Vorträge des Pauliner Sängervereins bestanden in 3 Liedern von Mendelssohn, Schumann und Otto. Der Verein zeigte auch diesmal, daß sein Ruf kein unverdienter ist; namentlich gelangen die Lieder von Schumann und Otto vortrefflich. —

Das Schlußconcert am 20sten März brachte als Eröffnung eine Concert-Ouvertüre von Siegfried Saloman (D-Moll, neu, Mscrpt) unter Leitung des Componisten. Das Werk zeigt, daß der Verfasser Fähigkeit für die Instrumentalcomposition besitzt; viele Züge in der Orchestrirung bekundeten Geschmack und Beherrschung der Mittel. Was Gedanken und Durchführung betrifft, so können wir denselben kein unbedingtes Lob ertheilen; es kommt in beiden Theilen zu keinem rechten Erguß. Zwar zeigt sich das Streben nach Einheit, in sofern als die beiden Hauptgedanken als Material ohne Einmischung von fremdartigen Elementen fortwährend benutzt werden; aber die Art wie dies geschieht, das Aufeinanderfolgen und Verbinden hat etwas Gezwungenes und Sprödes. Zudem konnten wir uns mit dem Schlusse nicht befreunden, er hat etwas Unbefriedigendes dadurch erhalten, daß er noch zu einer Art von Durchführung ausgesponnen ist. Zu was noch dieses Umherschweifen in den Tonarten, wo ein Festsetzen in der ursprünglichen Tonart so nothwendig ist? Wozu noch das Zersplittern in Anspielungen auf das Gehörte, wo das Zusammenhalten der Kräfte erforderlich ist, um den Schluß voll und markig und nicht, wie hier geschehen, ihn kurzathmig abbrechend zu ma-

chen!? — Den zweiten Theil des Concerts füllte Spohr's Symphonie „die Weihe der Töne" aus; wer die Schwierigkeiten kennt, die dieses Werk zu einer vielgefürchteten Klippe machen, wird um so mehr dem Orchester seine Anerkennung nicht versagen können. Die Symphonie wurde gut gegeben. — Als Solovorträge hörten wir zuerst ein Concertino für die Oboe v. Diethe, von Herrn M. Kiefer (Mitglied des Vereins) gespielt. Die Leistung war eine sehr verdienstliche. — Dann müssen wir Hrn. R. Wilschau aus Marienwerder (Schüler des CM. David) hervorheben, der sich durch den Vortrag des 4ten Concerts (E-Dur) seines Meisters volle und verdiente Anerkennung erwarb. Sein Spiel ist sauber und correkt, auch fehlt ihm Sicherheit und Rundung nicht. Sein Ton ist nicht eben groß; aber die Qualität ist gut. — Die Arie „Endlich naht sich die Stunde" aus Mozarts Figaro und 3 Lieder am Pianoforte von Schubert, Schumann und Rietz wurden von Frl. Buck zur Zufriedenheit des Publikums gesungen.

Wenn wir zurückblicken auf das, was die Euterpe in dieser Saison geleistet hat, so können wir nicht anders als zufrieden sein und uns freuen, daß unsre Wünsche und Hoffnungen, denen wir zu Anfang der Concerte Raum gaben, so wohl erfüllt worden sind. Die Ansicht, daß ein regeres, frischeres Leben den Verein beseelen werde, hat sich bewahrheitet und möge das Bewußtsein der Kunst theils durch Aufführung neuer Werke, theils durch würdige Wiedergabe älterer genützt zu haben, den Leitern und Ausführenden als schönster Lohn erscheinen.

E. Bernsdorf.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Die Abendunterhaltung, welche ein hiesiger Gesangverein „Ossian" neulich vor eingeladenen Zuhörern gab, zeigte, daß derselbe in seinem guten Streben beharrt und sein vorgestecktes Ziel nicht außer Augen läßt — ein Lob, das ihm auch schon bei früheren Leistungen nicht vorenthalten wurde. Der noch sehr junge Verein besteht zumeist aus Dilettanten; es wäre daher unbillig, einen allzustrengen Maßstab anlegen zu wollen. Wir möchten nur den Verein warnen, sich vor jener Selbstzufriedenheit und Selbstgenügsamkeit zu hüten, die allem künstlerischen Fortschreiten im Wege ist. Es ist nämlich allzuhäufig bei Dilettanten, daß sie ihre Leistungen durch das gefärbte Glas ihrer Eitelkeit betrachten: sie sind glücklich, wenn sie nur sagen können: wir haben da oder dort gesungen, gespielt u. s. w. Diese Freude am bloßen Sichproduciren unterscheidet sie wesentlich vom wahren Künstler. Diesem ist die Production Alles, jenem nur das Produciren. Der erwähnte Verein möge diese Warnung nicht unbeachtet lassen und dem Musikdirektor liegt es vorzugsweise ob, die Aufmerksamkeit der Einzelnen darauf hinzulenken; das Streben wird dadurch immer veredelter und reiner werden. — Das Programm des Abends war ein recht gutes und Manches wurde auch recht gut gegeben; nur hätten wir etwas mehr die Nüancirung berücksichtigt gewünscht. Daneben ist uns auch ein Dominiren der Mittelstimmen, namentlich des Tenors, unangenehm aufgefallen. Das Violinspiel des Hrn. Nürnberger bedecken wir mit dem Mantel der christlichen Liebe; wir rathen dem Vorstand nur, vor ähnlichen Mißgriffen sich zu hüten. Zum Schlusse gedenken wir mit Anerkennung der Leistungen des Hrn. Louis Papir in seiner Eigenschaft als Musikdirektor des Vereins; die Mühe und Sorgfalt beim Einstudiren ist hervorzuheben. —

E. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements &c. Königsberg. Der Pianist Dettmann gab ein Concert. Die Zöglinge des Blinden-Instituts, unter der musikalischen Pflege des verdienten Stadtmusikus Wurst, ließen sich kürzlich in einem eigenen Concerte hören, und machten sich, wie ihrem wackeren Lehrer Ehre. Unser hoher Baß, Hr. Grübel, geht nach Dresden; er ist gut eingespielt, hat ein starkes Repertoir, Routine, Sicherheit, schöne, reiche Stimme, und ist gut musikalisch.

A. v. Kontski wird in Brüssel erwartet.

Musikfeste, Aufführungen. Unter Leitung **Ferd. Hiller's** wurde in Cöln die 9te Symphonie aufgeführt; am Palmsonntage durch denselben in Düsseldorf die große Bach'sche Passionsmusik. In Dresden kam in dem großen Concert am Palmsonntag auch ein Werk von Al. Scarlatti zu Gehör. Wir loben diese Wahl, und wünschen, daß man auf dem betretenen Wege fortschreiten möge.

Vermischtes.

H. Litolff hat zu Griepenkerl's Robespierre eine Ouvertüre componirt, in die er die Marseillaise eingeflochten.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Zweiunddreißigster Band.

№ 27.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 2. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Robert Schumann's zweite Symphonie.

Zugleich mit Rücksicht auf andere, insbesondere Berthoven's Symphonien.

Vertraute Briefe an A. Dörffel
von
Ernst Gottschald.

I.

Als ich, lieber Freund, Deine der Recension über A. Bergt's neueste Werke einverleibte allgemeine Betrachtung über das Wesen der Kunst in Nr. 29, Band 31 der „Neuen Zeitschrift für Musik" gelesen*), meinte ich, daß, was Du dort eigenthümlich entwickelst, auf große Kunstwerke angewandt, zu interessanten Ergebnissen führen müsse. — Von diesem Standpunkte aus — entschuldige mich ob dieses Wortes bei den musikalischen Heulern und Halben — laß mich vertraulich, ohne dabei natürlich die Oeffentlichkeit zu scheuen, über uns lieb gewordene Werke sprechen, wodurch ich vielleicht wenigstens das erreiche, daß ich Deine Prinzipien bei manchem — namentlich heimlich-demokratischen Musikfreunde mehr einschmuggele, als Du dies von gewissen demo-aristokratischen, d. h. halben, geschweige denn von vollblütig-aristokratischen Kritikern zu erwarten hast. — Laß mich mit Schumann's zweiter Symphonie beginnen, ich weiß keinen besseren Anfang.

Du hast das Werk früher besprochen, und noch bei anderen Gelegenheiten den Philistern und Halben dessen Großheit gepredigt. Freilich werden taube Ohren Dir manches Schnippchen geschlagen haben und noch schlagen, aber „trotz alledem" will ich mein Scherflein zum Verständniß der Schöpfung beitragen. Deinen Grundbau etwas ausführen und so Gott will! einige „gestandpunctete" Aus- und Einsichten eröffnen.

Welches ist die Grundidee des Werkes? — Es ist, ich sag's geradezu, das sieggekrönte Ringen

*) Die betreffende Stelle, welche ich zur Orientirung für den Leser hier beifüge, ist diese: Wenn die Kunst erlösen soll, freimachen von der Selbstsucht, muß der Künstler selbst ein sittlich guter Mensch sein. Bei sich selbst hat der Künstler, welcher treu seinem Berufe leben will, den Anfang zu machen; er muß sein Inneres läutern von dem Unlauteren, und nur, wenn er sich über seine persönlichen Interessen durch sein Wirken zu erheben, wenn er sich selbst zu verleugnen vermag, wird er einen segnenden Einfluß auf Andere ausüben können. Dieser Läuterungsproceß ist die innere Entwickelung jedes strebenden Menschen. Als Jüngling sieht der Mensch begeistert in die Welt hinaus, er verliert sich in idealer Anschauung dessen, was um ihn ist; Pläne durchkreuzen mannichfach seinen Geist; er will, fortschreitend im Leben sammelt er schmerzliche Erfahrungen, betrübende Erlebnisse; allmälig gewinnt er eine Anschauung des Lebens, wie es in der Wirklichkeit ist, und — er leidet. Doch es drängt ihn, die Gegensätze, welche beide Welten, die Welt der Ideale und die Welt der Wirklichkeit, ihm vor Augen legen, in Einklang zu bringen; er greift vermittelnd ein: er handelt. Durch solches Handeln thut er Etwas für die Menschheit: er befreit, er erlöst sie. Diese höchste Aufgabe des Künstlers wird aber nur ein starker, durchaus streng in sich abgeschlossener Charakter erfüllen können.

der besonderen Individualität nach ihrer innigsten Verschmelzung mit der geistigen Allgemeinheit in der alle egoistischen Schranken vernichtet sind, Schranken, welche die einzelnen Geister von einander trennten, die sich nun als Gleiche lieben, denn sie wohnen im Reiche der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. — Da sitzen wir wieder in unsrer „radical-demokratisch-politisch-musikalischen Kritik und erscheinen als Ketzer, Wühler u. s. w.; aber „trotz alledem" von jener Bestimmung der Grundidee lassen wir uns bis zum Beweise des Gegentheils kein Jota rau ben; hoffentlich bewährt sie sich, wenn ich den Ideengang des Werkes gedrängt verfolge. —

Die „dämmernde" Einleitung im Sechsviertel-Tacte — mit ihrem durch- und ineinander kreuzenden Tönen, welche sich wie fremde Gestalten fortwährend gegenseitig meiden, einander so zu sagen aus dem Wege gehen und weder den Muth haben, sich offen zu bekämpfen, noch den, sich einander liebend zu umfassen: ein liebeleeres Chaos mit einem Wort — zeigt uns des Tondichters Gemüth, noch mitten in befremdeter Einsamkeit befangen. Der Tondichter legt ein offenes Geständniß ab, daß auch er, der schon manche Höhe erklommen, noch nicht *allen* niederen Banden entronnen, — ich sage ein *offenes* Geständniß, denn *seine* lichte Gestalt ist auf diesem dunklen Grunde sonnenklar gezeichnet. Sind denn die gehaltenen Töne der Trompeten und Hörner, jenes c — g im ersten und zweiten Takte, welches wie ein rother Faden sich durch das ganze Werk hindurchzieht, nicht *seine* innerste Seele, welche fest und unerschütterlich die Feuerprobe der „Gestalten" besteht? Ist nicht jener 15te Tact der Einleitung (S. 3 der Part.), dieses d es a der Flöten, Hoboen und Clarinetten eben *er*, der sich aus diesem Labyrinthe der Nacht nach Befreiung sehnt? Nun gut, dieses offene Geständniß ist die edelste Selbstdemüthigung des Tondichters, der es fühlt, daß ohne sie die „Palme des Lebens" nicht errungen werden kann, und nach der Palme strebt ja sein Geist. Diese Demuth befähigt gerade ihn zum „Reiche Gottes," denn sie setzt *große sittliche Kraft* voraus.

Letztere tritt im 37sten Tacte der Einleitung (S. 9) bei dem F-Dur Accord großartig hervor. Hier und in den folgenden Tacten zerklüftet der Tondichter jene dämonische Gestaltenwelt, wird sich — im 40sten Tacte — seines sittlichen Mannesstolzes vollkommen bewußt und fordert nun siegesmuthig seine Feinde zum offenen Kampfe heraus, den dieselben nach einigen Zögern — die letzten Tacte vor dem Allegro ma non troppo annehmen. — Dieser Kampf und der endliche Sieg ist der Inhalt des Allegro; die künstlerische Darstellung des Inhaltes ist so klar und prägnant, daß an ein „Nichtverstehn" und „Verkennen" nur vom „Standpunkte alten aristokratischen Empfindens" aus zu denken. — Ein düsteres titanisches Gemälde wird vor uns aufgerollt, oft scheint's als sei „die Welt aus den Fugen", und ob sie auch wirklich aus den Fugen ist, wir wanken und verzagen nicht, denn der Meister hat uns schon vor dem Kampfe aller Furcht enthoben, indem er uns sein blitzendes Geistesschwert zeigte, als ob er sagte: Seid ohne Furcht, ich siege! Und er hat als *ganzer* Mann Wort gehalten! Im 53sten Tacte vom Schlusse des Allegro zurück (S. 58) im Klange der Hörner und Trompeten tritt des Tondichters sittliche Gestalt im Siegesglanze hervor und behauptet sich bis an's Ende dieses Satzes trotz des abermaligen Andrängens der „Gestalten" in den Bässen. — Wir sind einverstanden darin, daß hier ein *sittlicher Kampf*, nicht ein Kampf mit den bloßen Kunstmitteln, ein Kampf nach dem künstlerischen Ausdruck dieses Kampfes gekämpft wird. Du findest aber nicht, wie ich, den *vollen* Sieg, sondern sprichst in deiner Recension des Werkes von „noch gebundener Kraft" Gebe ich Dir nun gern zu, daß die *volle Bethätigung* dieses Sieges, die *Ausbeute* desselben, erst später zur Anschauung kommt, so ist doch der Sieg jedenfalls schon errungen, trotz der „rhythmischen Rückungen" und „harmonischen Umhüllungen", denn jenes c-g spricht allzudeutlich, „trotz alledem"! —

Mit diesem Siege hat sich jetzt die Individualität des Tondichters den Eingang zum Reiche der Allgemeinheit gebahnt, denn der Künstler hat „gewollt", „gelitten" und „gehandelt"; er hat eine *That* gethan und soll nun die *Früchte* dieser That zeigen, damit sie sich als *wahre* und *ganze*, nicht als *halbe* oder *Scheinthat* bewähre. Ehe er dieses unternimmt, verharrt er im Vollgenusse seiner „Errungenschaft" einen Augenblick an der Schwelle jenes Reiches. Des Tondichters Phantasie, weil *geläutert*, durchdringt ein wonniges Gefühl, welches sich hier bis zur freudigsten Ausgelassenheit steigert, dort in luftige Fernen schwebt. Zugleich aber besteht der Künstler in dieser Phantastik noch spielend einen kleinen Strauß, er steht ja im Feuer des Humors. Das Wesen des Humors ist nach Vischer die Berechtigung des Unendlich-Kleinen gegenüber dem Unendlich-Großen, gegen dessen Uebermacht jenes die nothwendige und heilsame Schranke bildet, welche zugleich dadurch als Schranke überwunden wird, daß sie vom Genius als solche *frei gewollt* wird. So unser Tondichter: er hatte sich erst vor den Schranken des Unendlich-Großen, insofern es berechtigt war, *gedemüthigt*, er hatte es, insofern es nicht berechtigt war, *überwunden*; jetzt sieht seine Phantasie auch noch das Unendlich-Kleine vor sich, sie demüthigt sich auch vor ihm, sich liebevoll hineinversenkend und überwin-

det es, erstarkt so, befreit sich von den letzten Schranken der „lieben Endlichkeit“ und kann nun frei das Füllhorn des Sieges strömen lassen. Dies der Zusammenhang des zweiten Satzes mit dem Organismus des Ganzen. —

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

18tes, 19tes und 20stes Abonnementconcert. Concert zum Besten des Orchesterpensionsfonds. Quartettsoiréen.

Noch ist übrig über das Ende unserer Concertsaison zu berichten; ein kurzes Referat über dieselbe mag unsere Berichte beschließen.

Von größeren Instrumentalwerken hörten wir in den letzten Abonnementconcerten am 7ten, 14ten und 21sten März die Symphonien in B-Dur und C-Moll von Beethoven und in C-Dur von Rob. Schumann, die Ouvertüren zum Vampyr von Marschner, zu den Abenceragen von Cherubini, zu Tell von Rossini, und zur Medea von Cherubini. Als Solisten traten auf: Hr. C. Sachse, Weimar. Kammermusicus, mit einem Concertino für die einfache Trompete, Frl. Rosalie Spohr aus Braunschweig mit Compositionen für die Harfe von Parish-Alvars, endlich ein schon einige Mal in dies. Bl. erwähnter hiesiger Musiklehrer Hr. Ferd. Breunung mit Beethoven's Concert aus G-Dur. Hr. Sachse leistet Eminentes, und es möchten Wenige sein, die ihm gleich kommen; dabei aber hatte sein Vortrag, was in der Natur der Sache liegt, durchaus nichts Wohlthuendes, sondern mehr den Charakter eines Kunststücks, das zum Lächeln nöthigt; Frl. Spohr, der ein vortheilhafter Ruf vorausging, bewährte denselben; sie zeigte sich als viel versprechendes Talent, fortgehend auf dem durch Parish-Alvars betretenen Wege; Hr. Breunung hatte ein kühnes Wagniß unternommen, indem er dieselbe Composition vortrug, welche vor einigen Jahren Frau Clara Schumann ganz ausgezeichnet spielte; seine Leistung war eine achtenswerthe und wurde beifällig aufgenommen. — Nachdem mit dem 18ten Concert Frl. Nissen Abschied genommen hatte, trat in den beiden letzten Concerten Frl. Bertha Johannsen aus Copenhagen, die wir in einem früheren Concert schon ein Mal gehört hatten, auf. Sie sang Arien aus Jessonda und Lucia, zuletzt Cavatine aus Figaro und die Soli in dem 126sten Psalm von E. Fr. Richter und dem Schlußchor des 2ten Theils der Schöpfung, wobei sie von den HH. John und Pögner, der Singakademie und dem Thomanerchor unterstützt wurde. Wie öfter das Leipziger Clima auf die Stimmen fremder Sängerinnen anfangs ungünstig wirkt, so war es auch hier der Fall, wobei noch die besonders unfreundliche Witterung dieses Frühjahrs hinzu kam. Frl. Johannsen war in beiden Concerten nicht gut disponirt, und wir würden über ihre Stimmmittel im Zweifel sein, wenn sie nicht schon bei dem früheren Vortrage kurz nach ihrer Ankunft dieselben zu zeigen Gelegenheit gehabt hätte. Was die Kunst der Sängerin betrifft, so zollen wir derselben große Anerkennung, sowie dem innern Verständniß und der Wärme des Vortrags, und wir müssen gestehen, daß wir die Leistungen des Frl. J. in mancher Hinsicht den öfter überschätzten des Frl. Nissen vorziehen.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

Th. Krauße, Op. 25. Phantasie über das Lied „Ach wenn du wärst mein eigen“ von Kücken. Fischer. 12½ Ngr.

Durchaus ohne alles Interesse. Das Thema wird einige Male auf gewöhnliche, oft dagewesene Art und Weise durchgeknetet, und damit ist's abgethan.

Instructives für Pianoforte zu vier Händen.

A. Methfessel, Op. 132. Drei leichte instructive Sonatinen. Fischer. Heft 1, 20 Ngr.

Das vorliegende Heft giebt uns eine Sonatine in drei Sätzen, die für den Zweck, den sie erfüllen sollen, ganz hübsch gemacht sind. Für die Fassungskraft des angehenden Clavierschülers berechnet, sind sie doch nicht seicht und läppisch.

Lieder mit Pianoforte.

J. Landwehr, Op. 2. Der Hilferuf. Ged. von C. Haltaus. Wien, Müller. 45 Kr. C.M.

Eins von den vielen Liedern, die keine Handhabe, weder für Lob noch für Tadel, bieten. Der Text ist der Art, daß die Auffassung desselben gar nicht zu verfehlen ist, und die Wiedergabe ist denn nun ein bloßes Abschöpfen von der Oberfläche.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 28.

Zweiunddreißigster Band.

Den 5. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Robert Schumann's zweite Symphonie (Fortf.) — Leipziger Musikleben (Schluß). — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Robert Schumann's zweite Symphonie.

(Fortsetzung.)

Jetzt verläßt der Meister festen Fußes die Schwelle und ist in jenes ersehnte Reich der Allgemeinheit eingetreten. Seine Brust wird weit, sein Herz weich, er ist in gottgeweihter Stimmung und singt das Lied von der Versöhnung mit und von der Liebe zu Allen. Das konnte, Freund, nur „rein ausgegohrne" Musik sein, und darin liegt die wunderbare Wirkung dieses dritten Satzes. Der vorausgegangene „Gährungsproceß" bildet den fernen, dunklen Hintergrund, auf welchem sich solch' ein Friedensgesang erhebt, oder besser nur erheben konnte, daher dieser Friedensgesang demjenigen, welcher jenen herben Kampf persönlich nicht mit durchleben, durchfühlen, durchwühlen kann, der solche angebliche Nervenerschütterung haßt, stets ein Buch mit sieben Siegeln bleiben wird. Eine weitere Wortschilderung, die hier unmöglich Alles erschöpft, erlasse mir daher; Du bedarfst ihrer wohl nicht; für die Demuths- und Charakterlosen wäre auch die beste unnütz; mag meinetwegen die „Intelligenz" ahnen, daß hier allgemeine, nicht bloß individuelle Stimmungen erklingen; ist sie aber characterlos, unwahr gegen und in sich und gegen ihre „Brüder" also lieblos, so vermag sie die Tiefen der Alliebe weder wahrhaft zu begreifen, noch vollends zu fühlen, „trotz alledem"! —

Dieser dritte Satz ist die erste Ausbeute jenes errungenen Sieges und in sofern ein zweiter Sieg. Hierdurch wird der ideelle Uebergang zum letzten angebahnt, welcher das was vorher in lyrisch-ruhiger, beseeligter Stimmung erklungen, in dramatisch bewegtem Leben verkündet und in dithyrambischer Begeisterung vollends zu erschöpfen sucht. Den „muthigen" Anfang des Satzes gewinnt der Tondichter durch die eben errungene Siegesbeute, und sein rastloser Geist wird zu neuen Thaten angespornt. In der That und Wahrheit ist auch dieser Satz an sittlich-schönen Thaten überreich, ich sage sittlich-schön, weil diese Schönheit aus sittlichem realen Kampf geboren ist. Den idealen Mittelpunkt bildet jene Melodie: c.d | es.g | as.b | as.g — g.f | es.d | c.as | g, welche zuerst die Oboe (S. 197) leise flehend ertönen läßt, und die zu sagen scheint: Kommt Alle in dieses Reich der Alliebe, hier ist Eure wahre Heimath; jene Melodie, welche weiterhin immer mehr und mehr verstärkt hervortritt, gleich als ob auf ihren mahnenden Ruf schon viele Fremdlinge in ihre wahre Heimath eingezogen; jene Melodie endlich, welche gegen den Schluß vom ganzen Chorus erklingt, und uns die selige Gewißheit verschafft, daß nun Alle mit dem Tondichter unterschiedslos in schrankenloser Liebe sich vereinigt haben, und bei ihrem wahren Sein angelangt sind. Der Tondichter hat so, indem er seine Individualität in die geistige Allgemeinheit wahrhaft hineingerungen, jede Individualität dahineingerungen: die Idee des Werkes in dem von mir bezeichneten Sinne ist vollendet. Wer nun darin nicht eine der größten Thaten des Genius, und zwar eine wirklich „erlösende" in Deinem Sinne erblickt, dem ist nicht zu helfen:

Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen.

Ist sonach dieser letzte Satz in der Idee des Werkes neben dem dritten der reichste und höchste, weil er wie dieser die beiden ersten Sätze zur principiellen Voraussetzung hat und beide die Idee in ihrem vollen Dasein spiegeln, so stimme ich Dir bei, daß er in engerer künstlerischer Beziehung, hinsichtlich seiner formellen Gestaltung, seinen Vorgängern nachsteht. — Es war, wie gesagt, die poetische Intention des Tondichters, den lyrischen Inhalt des dritten Satzes in diesem Schlußsatze dramatisch darzustellen. Der Tondichter mußte hiernach nothwendig in Gegensätzen sich bewegen, aber in Gegensätzen auf dem Grunde der schon gefundenen versöhnenden Einheit, nicht, wie im ersten Satze, in Gegensätzen auf dem Grunde der noch nicht errungenen Einheit. Jenes war unleugbar das Schwerere für die gestaltende Kraft des Künstlers, eine wahre Klippe für denselben. Ideell hat er sie im letzten Satze durchbrochen, denn die gewonnene Einheit schwebt unverlierbar durch das Ganze, formell, hinsichtlich der Gestaltung, hat er Gegensätze hervorgerufen, ohne sie vollständig innerhalb jenes Einheitskreises festhalten zu können und ohne dessen einende Strahlen auf sie hinzuleiten. Daher in dieser Beziehung allerdings „Gährung", aber nur formell künstlerische Gährung der gestaltenden Kraft, unendlich verschieden von der Gährung im ersten Satze. — Aus dieser Erschöpfung der künstlerischen Gestaltungskraft erklärt sich auch eine sehr matte Stelle des Schlußsatzes, eine Stelle, welche einem verirrten Fremdlinge gleicht und in das Ganze wie hineinschneit; sie beginnt im 47sten Tacte und endigt mit dem 62sten (S. 160—163). Daß Du derselben in Deiner Kritik des Werkes nicht besonders gedacht, kommt wohl nur daher, daß Dich die Großheit der Schöpfung allzu sehr bezaubert hat. Wie aber gegen das Ende des letzten Satzes von Neuem die dithyrambische Lyrik vorwiegt, erscheint auch die gestaltende Kraft des Künstlers in voller Größe. — Hoffentlich tilgt eine dritte Symphonie des Meisters auch diesen letzten Mangel, dann wird wohl der „Gährungsproceß vollständig überwunden" sein. —

Hier hast Du in Kürze mein Urtheil über — wie ich felsenfest überzeugt bin — eines der großartigsten Werke der Kunst überhaupt. Ich habe es durch inneres, persönliches Erlebniß gewonnen, und nehme in so fern subjective Wahrheit für dasselbe in Anspruch. Dabei kann ich mir's gern gefallen lassen, wenn von „philosophisch-phantastischem Hineinlegen in's Werk" oder gar wohl von „unklarem Unsinn" gesprochen wird. Auf's bloße „Begreifen" hin urtheile ich nicht, kann mich auch gar nicht mit den „Aristokraten der Intelligenz" messen, die nach Befinden die Kunst verstehen, ein sogenanntes objectives Urtheil zu erheucheln, d. h. die etwa vorliegendes Werk höchlichst preisen und philosophische Gründe hervorholen, denen's aber subjectiv denn doch nicht recht geheuer dabei ist. Ist da nicht der ehrliche musikalische Philister besser, der offen gesteht, er könne und wolle darüber nicht urtheilen, weil es über seinen Horizont gehe, d. h. weil er's nicht subjectiv erleben könne? Und wer dies nicht kann, dem können Engelszungen nicht helfen, geschweige denn wir mit unserem Bischen Kritik.

Ueberhaupt wird unsere Symphonie manchen Leuten nie behagen, als da sind: die Philister, die schon die zweite von Beethoven nicht leiden können — die Salonmenschen, die Gefühlsrückungen nicht vertragen können — die sittlich Charakterlosen trotz etwaiger Intelligenz, weil das Werk zu sittlich und charaktervoll ist, und sie dieser Spiegel „incommodirt" — die Eitlen und Hoffährtigen, weil ihnen die Demuth ein Greuel ist, und noch viele Andere, welche die Größe nicht vertragen können. Die Größe bleibt aber Größe „trotz alledem", das mag die Geschichte und die Zukunft beweisen.

Für heute laß mich Abschied nehmen von der Symphonie; im zweiten Briefe soll sie mit anderen Symphonien in gegenseitige Spiegelung treten; im dritten unter Anderem eine glänzende Feuerprobe mit der Neunten bestehen. — Grüße die „schwebende Temperatur" und den „Ueberpersönlichen"! Lebe wohl!

Ende des ersten Briefes.

Leipziger Musikleben.

(Schluß.)

Das Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds am 25sten Februar brachte mehrere Neuigkeiten. Im 1ten Theile Schumann's geistvolle aber für das größere Publikum, wie uns schien, weniger wirksame Ouvertüre zur Oper „Genoveva", und ein Concertstück für vier Hörner, (Neu, Manuscript) gleichfalls von Schumann. Dieses treffliche, aber außerordentlich schwierige Stück wurde sehr wacker von den HH. Pohle, Jehnichen, Leichsenring, und Wilke, ausgeführt, und brachte denselben verdienten Beifall. Im zweiten Theil hörten wir ebenfalls eine Neuigkeit, Mendelssohns Musik, (Chöre und Melodramen) zum „Oedipus auf Kolonos", das verbindende Gedicht und die Melodramen, gesprochen von Hr. Stürmer und Frl. Schäfer. Kann man sich bei der, christliche Versöhnung ahnen lassenden Anti-

gone für Augenblicke täuschen über das Ungehörige, Griechisches und Christliches, aus ganz verschiedenen Weltanschauungen Geborenes, zu vermischen, so tritt in dem eben genannten, die ganze Herbheit des griechischen Bewußtseins zur Anschauung bringenden Stück der Widerspruch um so schreiender hervor, und wir können daher das Ganze für nichts weiter, als einen geistreichen Versuch gelten lassen, dem aber keine Folge zu geben. — Noch hörten wir in demselben Concert Frl. Nissen, und Frau Clara Schumann in Beethovens großer C=Dur-Sonate, eine wohl minder glückliche Leistung der Künstlerin, sobald wir sie nach dem Maaßstabe messen, den sie uns selbst durch den Vortrag anderer Beethovenscher Werke an die Hand gegeben hat.

An den Quartettsoirèen, deren in diesem Winter drei Statt fanden, betheiligten sich, wie gewöhnlich die HH. C. M. David, und die Orchestermitglieder Joachim, Coßmann, Klengel, Herrmann, Hunger, Wittmann; der 2te und 3te nur in der ersten Soirée vor ihrer Abreise nach Paris. Wir hörten außer den gewöhnlichen, oft genannten Werken unsrer Meister, Beethoven's A=Moll=Quartett (oeuvre posthume) und ein Pianofortetrio (Hr. Breunung) in C=Dur von Haydn. In der ersten Soirée spielte Hr. Breunung Mendelssohns erstes Trio, in der zweiten Frl. Clauß aus Prag das zweite desselben Meisters, die liebenswürdige, talentvolle, lobenswerthe, aber auch schon sehr gelobhudelte Pianistin.

Blicken wir zurück auf das, was während der ganzen Saison geleistet wurde, so müssen wir uns des Reichthums und der Trefflichkeit des Gebotenen, wodurch Leipzig seinen alten Ruf aufs Neue bewährte, erfreuen. Beklagen aber müssen wir die vielen verkehrten Urtheile, die wir in auswärtigen Zeitungen über hier auftretende Künstler und Künstlerinnen zu lesen haben, Urtheile, welche oft die Thatsache bis zur Unkenntlichkeit entstellen und Mißlungenes bis in den Himmel erheben, je nachdem es gerade den Sonderinteressen der Correspondenten entspricht; es muß den Freund der Wahrheit um so mehr betrüben, wenn selbst musikalische Zeitungen von hier aus sich derartigen Unsinn schreiben lassen, da es doch die erste Pflicht einer Redaction ist, für gewissenhafte Correspondenten zu sorgen.

B.

Kleine Zeitung.

Hamburg. Der nachstehende Aufsatz, welcher eine kurze Besprechung der Symphonie des Herrn Grädener enthält, war (wie schon seine ganze Fassung zeigt) für ein Hamburger Blatt bestimmt und demselben bereits eingereicht, als wir in Nr. 21 der diesjährigen Brendelschen musik. Zeitung zu unserm großen Erstaunen die Worte lasen.

„Ein Concert der Herren Grädener und Böje in Altona haben wir nicht besucht. Wir hören jedoch, daß die Symphonie des Ersteren kein hervorragendes Talent gezeigt haben soll" u. s. w.

Nach dem bloßen Hörensagen zu urtheilen, ist leicht (für einen Kritiker leichtsinnig) und würden wir eine solche auf Nichts basirte und durch Nichts motivirte Kritik füglich mit Stillschweigen übergehen können, wenn wir nicht, die (Erfahrung lehrts leider!) fürchten müßten, daß obiges, obwohl ganz aus der Luft gegriffene und unbegründete Raisonnement dennoch einen tüchtigen, begabten und strebsamen Manne Nachtheil bereiten könne. Diesem entgegenzutreten, sehen wir uns veranlaßt, unsern Aufsatz von dem Hambg. Blatte zurückzuziehen und dieselbe geehrte Redaction, welche obige Worte aufnahm, zu ersuchen, zur Ehre der Wahrheit und einer vorurtheilsfreien Kritik auch dem Folgenden die Aufnahme nicht versagen zu wollen:

Wenn wir gleich eingestehen müssen, daß es mit der Musik in vieler Hinsicht und namentlich in Hinsicht auf das Urtheil der Menge, traurig bestellt ist, indem Werke, die durch allerlei äußerlichen (nicht zur Sache selbst gehörenden) Pomp getragen, ihrem Autor nur ein Armuths=Attest auszustellen vermögen, bewundert und gepriesen werden, während klassische Werke dem Hörer spurlos vorübergehen, so müssen wir uns um so mehr freuen, daß es in Deutschland noch immer ächte Musiker giebt, welche von innerem Drange zu schaffen angespornt mit Fleiß und Geschick die Feder rühren und etwas Tüchtiges zu Tage fördern, ohne dabei das Lob der großen Menge zum Ziel ihres Strebens zu machen. Die Anerkennung der wahren Kenner wird ihnen nicht fehlen; — mag es auch geschehen, daß man Robert Schumann's Stirne erst dann mit unvergänglichen Lorbeeren krönt, wenn Meyerbeer mit seinem Flitterstaat beinahe vergessen sein wird.

Doppelte Freude aber gewährt es, sagen zu können, daß auch in unsrer Mitte ein tüchtiger Componist voller Originalität und großem Talente sich befindet.

Nachdem Ref. bereits zu Anfang dieses Winters in den Quartett-Unterhaltungen des Hrn. Hafner ein ausgezeichnet schönes Streichquartett von der Composition des Hrn. Carl Grädener zu hören Gelegenheit hatte,*) war derselbe sehr begierig, nun auch eine schon früher von ihm componirte Symphonie (D=Moll) kennen zu lernen, welche am Donnerstage den 27sten Febr. d. J. in einem vom Componisten und Hrn. Böje in der Tonhalle in Altona veranstalteten Concerte zur Aufführung kam, und freut sich nunmehr das günstigste Urtheil über dieses Werk abgeben zu können. Hrn. Grädener's Symphonie zeugt von Fähigkeit, Frische, Kraft, Originalität und

*) Jedenfalls dasselbe, was vor kurzem im hiesigen Tonkünstler=Verein aufgeführt wurde. D. Red.

tüchtigen Kenntnissen. Gleich der erste Satz (Allegro con energia) ist trefflich gearbeitet, wovon namentlich das darin vorkommende Fugato den besten Beweis giebt. Die Durchführungen des Thema's sind gleichfalls sehr gut. Das Thema des Andante (B-Dur) ist sehr lieblich, wenn gleich dieser Satz der schwächste Theil der Symphonie genannt werden dürfte. Das Scherzo, welches ohne Aufenthalt in den letzten Satz übergeht, ist dagegen im höchsten Grade originell und vortrefflich gemacht. Das Finale (Allego con brio) im Marschcharakter (D-Dur), hat ein kräftiges Thema und ist reich, dabei geschmackvoll instrumentirt. Dieser Satz ist am verständlichsten und wird am leichtesten das Ohr des Hörers ansprechen.

Wenn gleich in diesem Werke sich noch manche schroffe Ecken vorfinden, welche bei späteren Arbeiten gewiß geglättet und abgeschliffen werden, so ist es doch ein gutes zu nennen, voller Originalität und Frische, und bitten wir den Componisten auf der betretenen Bahn rüstig fortzuschreiten; sie ist die rechte, wenn gleich die schwierigste.

Leider hat sich bei uns das alte Sprüchwort wieder bewährt: „Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande"; denn sonst hätten wir wohl in einem der philharmonischen Concerte Hrn. Grädener's Symphonie zu Gehör bekommen. Jedenfalls wäre es wünschenswerth, wenn sie recht bald in Hamburg mit vollem Orchester und tüchtig einstudirt, aufgeführt würde, denn die Aufführung in Altona ließ noch Vieles zu wünschen übrig. —r.

Leipzig. Zum Charfreitag wurde diesmal in der Universitätskirche der Paulus von Mendelssohn aufgeführt. Wenn die Wiedergabe dieses großen Werkes nicht in allen Theilen vollkommen war, so liegt wohl das in dem Zusammentreffen von Umständen, die nur eine Probe mit Orchester zuließen. Zudem war auch Hr. Salomon behindert, den Part des Paulus auszuführen und ein Schüler des Conservatoriums, Herr Hertsch hatte denselben übernommen. Deshalb kann auch die Kritik keinen strengen Maßstab an seine Leistung legen. Die übrigen Soli waren den Damen Mayer und Marezoll (eine Dilettantin) und Hrn. Widemann zugetheilt, und sie lösten ihre Aufgabe zur Zufriedenheit der Anwesenden.

— Hr. Johannes Zschocher, ein hiesiger Klavierlehrer, veranstaltete am 27ten März eine öffentliche Prüfung der Schüler und Schülerinnen seines Pianoforteinstituts vor eingeladenen Zuhörern. Aus den Leistungen der kleinen Spieler und Spielerinnen ließ sich erkennen, das Hr. Z. seinem Berufe als Lehrer gerecht zu werden sich bestrebt, und Mühe und Anstrengung nicht scheut, wenn wir auch dieses Streben mehr in einem schnellen Vorwärtsbringen als in einer allseitig gründlichen Ausbildung suchen zu müssen glauben. Zu diesem Ausspruche berechtigt uns der Mangel an eigentlicher Technik — wir meinen das Fehlerhafte in Haltung der Hände, Härte des Anschlags bei den meisten Schülern und Schülerinnen. Wir wissen sehr wohl, wie viele Schuld der Schüler selbst zuweilen an dem Gerügten trägt und wie sehr eine natürliche Anlage und Befähigung desselben dem Lehrer es leichter macht in dieser Beziehung zu wirken; aber wir meinen auch daß eine fortwährende Aufmerksamkeit, namentlich bei Schülern so zarten Alters, die meistens doch wohl noch nicht durch eine andere Methode verdorben sind, sich sehr Viel — wenn auch nicht Alles — erreichen läßt. Außerdem scheint uns Hr. Z. noch etwas sehr Wesentliches außer Acht zu lassen: wir meinen das Bestreben eine relative Vollkommenheit bei seinen Schülern zu ermöglichen. Damit soll gesagt sein daß Alles was gespielt wird, es sei das Leichteste, Unbedeutendste, nach den Kräften des Schülers vollkommen ausgeführt werde. Es kommt nicht darauf an, was gegeben wird, sondern wie es gegeben wird; wenn also z. B. eine Schülerinn einen Concertsatz von Field spielt und diesen, weil er ihre Kräfte übersteigt, schlecht spielt, so ist die Mühe von Seiten des Lehrers wie des Schülers vergebens gewesen, und es beweist dies ein unsystematisches, sprungweises Fortschreiten. Daß aus diesem Grunde nur Sachen gewählt werden müssen, die der Fähigkeit der resp. Spielenden angemessen sind, ist die natürliche Consequenz. Vor allen Dingen schmeichle der Lehrer nicht der Eitelkeit; er sei fest und wanke nicht und messe genau die Tragweite im Talente des ihm Anvertrauten ab. Aus diesem Grunde müssen wir auch wünschen, daß künftig Hr. Z. auf den gedruckten Programmen sich die Beifallsbezeugungen der Zuhörer verbittet. Das paßt nicht für Kinder so zarten Alters. Bei alle dem erkennen wir gern den Eifer und die Thätigkeit des Hrn. Z. an. Wir wünschen ihm günstigen Erfolg, vorausgesetzt daß er, was wir wohlmeinend bemerkten, mehr und mehr berücksichtigt. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. **Sophie Bohrer** gab auf Ihrer Rückreise von Petersburg in Warschau sechs Concerte unter außerordentlichem Beifall. Sie wird binnen kurzem in Leipzig eintreffen.

Dreyschock wird im April in London concertiren.

Musikfeste, Aufführungen. Am Charfreitage wurden in der Schloßkirche in **Dessau** Haydn's sieben Worte mit Weglassung des Terre moto, wofür den Zuhörern durch eingeschaltete Choräle Gelegenheit geboten wurde, sich an der Feier zu betheiligen, aufgeführt.

Vermischtes.

Für Opern-Componisten. Der Text zu einer großen heroischen Oper von einen bekannten Dichternamen ist der Redaction dieser Zeitschrift zugegangen. Wir machen Componisten hiermit darauf aufmerksam und sind gern bereit auf desfallsige Anfragen nähere Auskunft zu geben.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel. | Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. | № 29. | Den 9. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Robert Schumann's zweite Symphonie.

Zugleich mit Rückſicht auf andere, insbeſondere Beethoven's Symphonien.

Vertraute Briefe an A. Dörffel
von
Ernſt Gottſchald.

II.

Vielleicht haſt Du Dich, lieber Freund, gewundert, daß ich Dich am Ende meines erſten Briefes bat, die „ſchwebende Temperatur" und den „Ueberperſönlichen" zu grüßen, welche jetzt unſere principiellen Feinde ſind. Allein — die Symphonie hatte mich verſöhnend geſtimmt. — Jetzt laß mich das Werk in die Beleuchtung anderer Symphonien, zunächſt in die ſeiner unmittelbaren Vorgängerin, des Meiſters erſte derartige Schöpfung ſtellen. Welch' ein gewaltiger Unterſchied zwiſchen beiden Symphonien, welch' ein Rieſenfortſchritt dieſe zweite gegen die erſte! Du haſt letztere als das Werk des Jünglings, erſtere als das des Mannes bezeichnet. Dies in Deinem Sinne näher beſtimmt, ſo will Schumann in der erſten, ſo leidet und handelt er in der zweiten. Auch in jener iſt ſchon Kampf und Leiden, aber Nichts gegen den Rieſenkampf der zweiten. Der Charakter der erſten Symphonie iſt ein kraftvolles jugendmuthiges Anſtürmen gegen die Arena der Symphonie überhaupt — es iſt ja Schumanns erſtes Werk in dieſer Sphäre — es iſt das erſte rein künſtleriſche — d. h. nicht zugleich bedingt von realen, inneren, ſpecifiſch-ſittlichen Momenten — Hervortreten auf den größten Schauplatz der Inſtrumentalmuſik, es iſt ein ſubjectives, phantaſtiſches Schwelgen auf dieſem Boden. Ueberhaupt iſt das Phantaſtiſche eine beſonders hervorſtechende Seite der erſten Symphonie, welche dadurch noch ungemein Verwandtes hat mit des Tondichters Werken aus ſeiner erſten Periode, vor Allem im Andante mit ſeinem geheimnißvollen Inſichhineinſpinnen und in ſich gekehrtem Gefühlsweben. Vergleicht man nun insbeſondere dieſen Satz mit dem Andante der zweiten Symphonie, ſo muß der große Unterſchied ſofort klar werden. Dort noch rein ſubjective Stimmungen, Beziehungen des Subjects zu ſich, welches immer nur mit ſich beſchäftigt iſt, eben in ſich hineinſpinnt, welches ſich noch in ſeiner Vereinzelung gewahrt und einem leiſen Drang nach liebevoller Allgemeinheit verräth, dieſe aber noch nicht finden kann — es hat noch nicht die nothwendigen ſittlichen Kämpfe „durchwühlt" und noch nicht ſich ſelſt „erlöſt" — und für ſolches nicht Findenkönnen vorerſt noch Erſatz in ſich ſelbſt ſucht, in ſich hineinwebend, rein individuelle Stimmungen. Hier alle Vereinzelung des Subjects durchbrochen, das Subject untergetaucht in das Meer der objectiven geiſtigen Allgemeinheit, ganz erfüllt von den Stimmungen, die Alle angehen, aufgenommen in die ſeelige Gemeinſchaft derer, die ſich als Gleiche lieben: ſo verkündet es als geweihter Herold die Herrlichkeit jener verklärten Regionen, uns zugleich läuternd und dahin erhebend — mit einem Wort allgemeine, wenn Du

willst, subjectiv-objective Stimmungen. Und das sollte in der That und Wahrheit kein „radicaler“ Fortschritt sein? —

Jenes phantastische Schwelgen bildet auch insbesondere die Seele der beiden letzten Sätze der Symphonie, der letzte Satz steht in einem ähnlichen Kontraste zu dem der zweiten, wie die Andante's beider zu einander.

Ich sprach von Kampf und Leiden in der ersten Symphonie. Es gährt zumal im ersten und letzten Satze hie und da, aber es ist ein reines Ringen der gestaltenden Kraft nach Bewältigung der Kunstmittel, um sie dienstbar zu machen für den Ausdruck sittlich-schöner Ideen, welche in der zweiten Symphonie auftreten. Die erste Symphonie ist nach Allem eine wahre Vorläuferin der zweiten, sie bahnt diese an, sie ist die Blüthe, jene die Frucht, sie ist, um einmal „rhetorisch“ zu sprechen der Morgenstern oder das Morgenroth, welches die Sonne verkündet. Und die Sonne kann freilich nicht jeder vertragen, zumal der nicht, welcher fürchten muß, das Sonnenlicht werde seinen eitlen Glorienschein verdunkeln; auch bringt ja die Sonne Vieles an den Tag und scheint ehrlich und offen in die Herzen hinein, auch in die unreinen und „wühlt“ diese heraus, daß sie über sich selbst erschrecken, und das „incommodirt“ sie abermals! Verstehst Du mich? —

Laß mich nun Gade's gedenken. Seine Symphonien sind sämmlich Jünglingswerke. Aufbrausend voll Jugendmuth, ringend nach Gestaltung, zugleich phantastisch schwelgend: dies ist Gade's erste Symphonie, ein Seitenstück zu Schumann's erster Symphonie. Dieser schrieb eine zweite, auch Gade schrieb eine solche, Schumann's Werk ist ein Riesenfortschritt, Gade's zweite Symphonie hat nicht die Verheißungen der ersten erfüllt. Aber Gade schrieb eine dritte, seine beste Tondichtung. Sie ist ein Fortschritt gegen seine erste Symphonie, insofern die rein künstlerisch gestaltende Kraft vollständig geklärt erscheint und so Gade's milde noch bruchlose Subjectivität zur schönen Erscheinung gekommen ist. Gade ist ein Naturdichter, eine harmonisch mit sich übereinstimmende Jünglingsnatur, er ist in Einheit mit sich selbst, er genügt sich selbst ohne eitle Selbstbespiegelung, er ist bescheiden und anspruchslos. Aber jene Harmonie ist noch sein ruhiger, unangefochtener Besitz, noch nicht selbst errungenes Resultat, wie bei Schumann's zweiter Symphonie; jene Einheit ist noch ganz unmittelbar, unbewußt, so zu sagen naturalistisch, noch keine durch Besiegung innerer sittlicher Seelenkämpfe vermittelte, erfüllte Einheit, wie abermals bei Schumann; jene Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit ist die reine Naivität des Kindes, es ist nicht die mit Bewußtsein frei gewollte Demuth und Beugung des Künstlers vor dem „Weltgeist“, wie zum dritten Male bei Schumann. —

Gade ist auch eine nordische Kraft genannt worden, aber es ist mehr — erlaube diese Bezeichnung — angeborene Naturkraft als selbsterrungene Charakterkraft, wie solche Schumanns zweite Symphonie zeigt. Gade steht auch noch ganz subjectiv in sich vereinzelt, er genügt sich eben noch selbst, er spricht rein subjective Stimmungen aus; nur im Andante der dritten Symphonie erblicke ich ein leises Sehnen aus dieser liebenswürdigen Zurückgezogenheit heraus nach Vermählung mit allgemeinen Stimmungen. Möge in diesem Sinne seine vierte Symphonie die Hochzeitsfeier sein! —

Noch immer steht uns Schumann's zweite Symphonie vereinzelt da, wir haben noch keine leibliche Schwester derselben entdeckt. Vielleicht ist es Franz Schubert's Symphonie. Doch wir werden uns täuschen, denn auch diese ist ein Jünglingswerk, eine Verheißung, keine Erfüllung, eine Blüthe, keine Frucht. Das phantastische Schwelgen des jugendlichen Künstlers im Vollgenusse seiner reichen Phantasie ist der Grundcharacter dieses Werkes; fessellos, in liebenswürdigem Uebermuthe schüttet die Phantasie ihr Füllhorn aus und zaubert ein wahres Meer schwellender Blüthen hervor; ein eigenthümliches verführerisches Schauspiel allerdings, wie es in dieser Weise keine zweite Symphonie darbietet: es ist so zu sagen Phantasie der Phantasie. Es sind aber gleichfalls nur subjective Stimmungen, welche sich noch nicht an dem Durchleben objectiver allgemeiner Ideen geläutert haben und noch nicht zu vertiefter Allgemeinheit erhoben sind, wie in Schumann's zweiter Symphonie. Das Subject des Tondichters steht auch hier noch vereinzelt auf sich selbst gestellt, es hat sich noch nicht erprobt im sittlichen Kampfe, es bekundet noch keine selbstbewußte, im Aether des allgemeinen vollzogene That. Wohl aber sehnt sich der Künstler nach dieser Region; ein Drang nach thatkräftiger, Alles umfassender Liebe macht sich an einzelnen Stellen des Werkes kund, so im Andante, im Trio, und im letzten Satze in dieser Melodie: c | c | c | c | c. e | c. h | h. a | g. a | h | h | h | h | h. d | c. h | h. a | g. a. Aber des Künstlers kurzes Leben ließ diesen Drang nicht zur Erfüllung gelangen. — Wir suchen sonach noch immer nach einer zweiten oder besser ersten „zweiten“ Symphonie.

Ludwig van Beethoven wird unsere Sehnsucht stillen. — Ich will den Ideengang seiner Symphonieen gedrängt verfolgen.

In den Beiden ersten ist er noch Jüngling in mehrfacher Beziehung. Einmal ist er noch keine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, noch keine Individualität, welche durchaus auf eignen Füßen steht. Er war bekanntlich in der Symphonie ursprünglich von

Haydn „influenzirt". In dessen Geiste ist die erste Symphonie gedichtet. Aeußerlich zeigt sich dies namentlich in der Form des Andante und in dem rondoartigen Schlußsatze. Ich finde in diesem Werke die Idee eines in sich zufriedenen, genügsamen Stillebens verkörpert. Der dankbare Jüngling zeigt, wie er seinen Meister innig in sich durchlebt hat, er ist noch ganz versunken, in dessen Ideenkreis, er ist noch nicht Er selbst. Er will in diesem Werke noch nicht einmal — dieses Wollen in Deinem Sinne — er erscheint ich möchte sagen, thatenlos beschaulich, und so könnte man das Werk mit mehrem Rechte die Schöpfung eines dankbaren gereiften Kindes nennen, welches im Begriffe steht, Jüngling zu werden.

Dann ist er in der zweiten Symphonie der kühn strebende Jüngling; hier will er erst, hier tritt er muthig in die Schranken ein, es erwacht in ihm die Ahnung der in ihm schlummernden, reichen Kräfte, er versucht auf eigenen Füßen zu stehen, sich „kühn auf sich selbst zu stellen"; er versucht dies aber nur noch, er ringt darnach; sein Ringen ist insofern sieggekrönt, als seine Phantasie sich in der Fülle ihrer eigenthümlichen Gestaltungskraft erprobt. Daher die unerschütterliche Zuversicht, welche der Tondichter im freudigen Bewußtsein der Fülle seiner schaffenden Kraft überall durchblicken läßt, der fröhliche Lebensmuth, selbst die humoristische Laune, welche sich ihres Daseins freut, die Abwesenheit alles realen Schmerzes und aller Leiden, mit einem Wort: die noch unmittelbare Harmonie des Tondichters mit dem Dasein. Dies die Idee der zweiten Symphonie. —

Es folgt die Eroica. Der Jüngling ist zum Mann herangereift. Die Idee einer erhabenen, kämpfenden, im Kampfe tragisch fallenden, aber verklärt werdenden Persönlichkeit ist die Seele des Werkes. Der Tondichter zeichnet einen Helden, der als solcher ringt mit feindlichen Mächten, im ehrlichen Kampfe ehrlich fällt und so seine ewige Seele rettet, denn sie wird verklärt. — Das Ideal ist hier schon nicht mehr rein künstlerisch, wie in der zweiten Symphonie; es es hat allgemeine, specifisch-sittliche Momente in sich aufgenommen und zu „Gestalten" verarbeitet. Dennoch behauptet sich das Subject noch vorwiegend als „kühn auf sich selbst gestellte" Macht der objectiven Allgemeinheit gegenüber, welche ihm nur Folie ist, in die es nicht liebevoll untergeht, um aus ihr neu geboren zu werden, an welcher es sich nur erstarkt und kräftigt und sich seiner Würde bewußt wird, über welche es sich nicht etwa anmaßend erhebt, sondern deren unendliche Berechtigung es wohl erkennt und fühlt — denn es mißt seinen Werth an ihr — mit der es sich aber noch nicht zu einer versöhnenden Einheit zusammenschließt. So treten objectiv-allgemeine Stimmungen in diesem Werke noch schwach und vereinzelt hervor, wohl aber eine der heroischsten, von wahrem männlichen Adel erfüllten Charactergestalten, welche auch im Untergange sich auf ihrer Höhe behauptet und darum wohl würdig ist, im Tode noch verklärt zu werden. Diese Verklärung stellt ganz einfach der letzte Satz dar, über dessen Zusammenhang mit dem Ganzen — denke Dir — sich selbst, „Intelligenzen" den Kopf zerbrochen haben. —

Hatte der Tondichter in der Eroica dem realen Kampfe einer kräftigen Heldengestalt Ausdruck gegeben, deren Untergange die Weihe der Verklärung geliehen, hatte er sich nach hartem Kampfe in eine kampf- und schmerzenlose Region — eine Region, welche freilich noch kein Elisium im Sinne der Neunten ist — hinaufgeschwungen und hier seine Phantasie fessellos im phantastischen Schwelgen sich ergehen lassen: so beharrte er in der vierten Symphonie durchaus in diesem Wohlleben und gewann demselben neue eigenthümliche Seiten ab. Daß dieses phantastische — zugleich mit dem köstlichsten Humor gewürzte — Weben der Phantasie, welche einmal allen realen Schmerz hinweggescherzt, die Grundidee der vierten Symphonie ist, liegt sonnenklar auf der Hand; daß hier ganz kampflose Zustände des dichtenden Subjects zur Darstellung kommen, muß der erste Eindruck lehren; daß am Horizonte dieses Werkes nicht die Sonne geistiger Allgemeinheit aufgeht, ist natürliche Folge, ebenso daß daher dieses Werk an Hoheit und Tiefe der Idee namentlich spätern Symphonien des Meisters, wie wir sehen werden, nachsteht, wenn auch die gestaltende Kraft des Künstlers hier in gleich wunderbarer Schönheit erscheint. —

Gigantisch erhebt sich nun die C-Moll Symphonie, in welcher Beethoven sich zum ersten Male in eine allumfassende geistige Allgemeinheit hineinkämpft. Wie er im ersten Satze mit sich selbst ringt, im zweiten in seeliger Zuversicht des Gelingens schwelgt, wie ihn im Scherzo noch feindliche Dämonen umgaukeln, wie er im letzten Satze die Nebel zerreißt und von Strahlen des allgemeinen Lebens erwärmt wird und seine ganz davon durchdrungene Persönlichkeit in edlem, stolzen Bewußtsein, viel gelitten und eine große That vollbracht zu haben, in jauchzenden Tönen die gewonnene Seeligkeit verkündet, — dieses zeichnet das Werk in großen deutlichen Strichen. Es ist somit die Idee der Tondichtung das Ringen des Subjects nach Erfüllung seines Selbstes mit einer wahrhaft allgemeinen Geisteswelt; das Subject des Tondichters fühlt, daß es mit seinem „sich kühn auf sich selbst stellen" wie in der Eroica nicht so fort gehen kann. — Wir hätten also ein wahres Gegenbild oder Vorbild von Schumann's zweiter Symphonie? keines-

wegs Freund! Während in diesem Werke das künstlerische Subject sich ganz in dem allgemeinen Strom untertaucht, sich dem Allgemeinen absolut hingiebt, sich darin gleichsam demuthsvoll selbst vernichtet, aber als Prophet, oder besser als Gottgesandter ausersehen wird, von solcher Allgemeinheit Kunde zu geben, und so als allgemeine Subjectivität wieder aufersteht, so daß die besondere Subjectivität des Künstlers und die Allgemeinheit als zwei gleichberechtigte Mächte erscheinen, beide in ihrer vollen Wahrheit glänzen, beide als Selbstzwecke auftreten — ist in der C-Moll Symphonie das Allgemeine nur erst noch Mittel, um die besondere Individualität des Tondichters zu vertiefterem Selbst gelangen zu lassen, sie zu reinigen und zu läutern; daß Allgemeine geht mehr in das Subjekt hinein, als dieses in jenes; das Subject, wenn auch von einer reichen Welt erfüllt, die Verherrlichung desselben ist das Endresultat des Kampfes, die Spitze und Vollendung der Idee des Werkes. Die Stimmungen bleiben daher vorwiegend individuell: dies zeigt wieder schlagend die Vergleichung der Andante's beider Werke. Dennoch hat Beethoven eine große That gethan, wenn er auch, um abermals „rhetorisch" zu sprechen, nur wie Johannes der Täufer erscheint, der den Erlöser verkündigt; aber dies war schon halbe Erlösung. — Kann ich besser als mit der Hoffnung auf den wahren Erlöser diesen Brief schließen?

Ende des zweiten Briefes.

Aus Paris.

Erste Kunstsaison der Republik.

(Fortsetzung.)

Conservatoire. Aller politischen Beängstigung unerachtet, hat doch der Ruf der Conservatoireconcerte wieder seinen gewöhnlichen Zauber ausgeübt. Man stritt sich um die Abonnements, ganz wie in den früheren sorgenlosen Zeiten, und wiewohl viele der vormaligen Abonnenten ihre Logen abgegeben hatten, fanden sich doch bei weitem mehr Abnehmer als befriedigt werden konnten. Das Publikum hatte diesmal aber doch wirklich eine nicht geringe Anzahl neuer Elemente in sich aufgenommen, bisher ein seltener Fall; und diese Verjüngung, wenn sie den Concertgebern, die begreiflicher Weise lieber ihre gewohnte befreundete Zuhörerschaft vor sich gesehen hätten, auch nicht willkommen sein mochte, war doch in sofern ein Gewinn, als durch einen solchen, wenn auch nur geringen Zuwachs der Geschmack an guter Musik eine größere Verbreitung erhielt. Am 6ten Januar, erstes Concert; außer der Ouvertüre zur Zauberflöte die neunte Symphonie mit Chor. Trotz dieser letztern, für welche hier das Verständniß fehlt, und deren Ankündigung sonst wohl hingereicht hätte um einen großen Theil der Musikliebhaber, die sich mit diesem „unklaren, phantastischen letzten Werke des überreizten, kränkelnden Meisters" nicht befreunden können, aus dem Felde zu schlagen, war das Haus vollständig besetzt, und kein Billet abzugeben, also daß die in der Hoffnung auf abbestellte Logen herbeigeeilten Petenten, in großer Anzahl abgewiesen werden mußten. „Vielleicht, bemerkte in seiner ironischen Weise Berlioz, würden die neuen Abonnenten, hätten sie geahnt, was für ein Stück diese neunte Symphonie sei, ihre Sitze für diesmal gern preisgegeben haben, und jetzt nach der Ausführung eingestehen, daß es ihnen Ueberwindung kosten würde die Sache noch einmal durchzumachen. Wir wollen sie daher gleich von vorn herein beruhigen und ihnen die Versicherung geben, daß diese heillose Partitur, die sie mit so ehrenwerther Ausdauer bestanden, alljährlich nur einmal zur Aufführung kommt, und sie für diese Saison mithin nichts mehr von ihr zu befürchten haben, also daß ihnen nach dieser Feuerprobe die künftigen Programme wie leicht verdauliches angenehmes Backwerk erscheinen werden, das keine Magenbeschwerden besorgen läßt."

Das Orchester, das schon bei den höchst sorgfältigen und genauen Proben von der Schönheit des colossalen Werks hingerissen worden war, führte seine Aufgabe mit einer Begeisterung und Virtuosität durch, die ihrerseits wieder die Zuhörer hinriß wie noch nie zuvor, und zum erstenmal ward auch das prachtvolle Adagio in der ganzen Fülle seiner unvergleichlichen Schönheit empfunden. Viele Fachmänner, die nicht leicht von den üblichen Formen abgehen, fanden diesen Satz zwar sehr schön, aber übermäßig lang, gleichsam ein Doppelstück mit zwei gänzlich von einander verschiedenen und unabhängigen Motiven, in welcher die nach den einfachen Gesetzen der Natur erforderliche Einheit vermißt wird, und das ganz abweicht von der einmal festgestellten Form. Vielleicht hat das Beethoven auch gewußt. In diesem Sinne ward auch diesmal dieser Satz besprochen, und die Recensenten wußten nicht recht, was sie daraus machen sollten. Sie hätten lieber suchen sollen, sich zu erklären, was der Meister damit beabsichtigt, und wenn es ihnen nicht gelang, besser gethan, das Gebotene ohne solche kritische Verkümmerung zu genießen. Das dem Orchester gespendete Lob können wir den 32 Damen und 60 Herren des Sängerchors leider nicht zu erkennen, und noch weniger den Solisten. Der Gesang war sehr ungenügend, und ist und bleibt ein für allemal die schwache Seite des Conservatoire. Hier aber sind die Schwierigkei-

ten und die anhaltend hohen Tonlagen der angreifenden Partien billig in Anschlag zu bringen, wie nicht minder in dem engen Raume die höchst unvortheilhafte Stellung der Singenden, die den Geigern zum Theil fast zwischen den Beinen sitzen, und zum größern Theil den Dirigenten im Rücken haben, ein Nachtheil, den selbst die im Angesichte des Chors stehenden und nachtactirenden Gesangführer nur unvollständig zu heben vermögen. Von dem gesungenen Text ist nur das wenigste zu hören, und ein großer Mangel ist, daß bei einem solchen Werk, zu dessen Verständniß und Würdigung die Bekanntschaft mit dem Wortinhalt so unerläßlich, nicht für Vertheilung des gedruckten Textes gesorgt wird. Auf diesen Mangel wollen wir hier nicht tiefer eingehen, wohl aber beiläufig bemerken, daß die hiesigen Concertprogramme überhaupt mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit behandelt werden. Von einer möglichst genauen Bezeichnung der vorgetragenen Musikstücke ist kaum die Rede; Angabe der Nummer und Tonart einer Symphonie, eines Streichquartetts oder sonstigen Werkes scheint, mit Ausnahme der weltbekannten größern Erzeugnisse erster Meister, diesen Herren etwas ganz Zufälliges und Unwesentliches zu sein, als sei es überhaupt nur darum zu thun zu musiciren, das heißt, das Publikum durch irgend welche Musik für ein paar Stunden zu ergötzen. Es aber durch schärfere Bezeichnung in Stand setzen, das Gehörte und etwa davon mit nach Hause Genommene an ein Bestimmtes anzuknüpfen, zu Hause vielleicht mittels Durchsicht des genossenen Werks tiefer darin einzudringen, und durch solche Anregung ihr Publikum bilden und fördern, das fällt ihnen nicht ein. Daraus geht hervor, auf wie tiefer Stufe künstlerischer Einwirkung das hiesige Concertwesen bis jetzt noch steht. Wie ganz anders wird nicht der Zuhörer mit dem Charakter eines größern Gesangwerkes vertraut, wenn er durch den Text in dasselbe eingeführt wird. Erst dann wird es ihm möglich es aufzufassen und die Schönheiten zu empfinden. Man denke sich nur die Fragmente aus den für das große Publikum ganz verschollenen Gluck'schen Opern, oder Beethovens ganz unbekannten „Fidelio", und vollends die „Ruinen von Athen", von deren Sujet und Veranlassung die Zuhörer auch nicht die geringste Ahnung hatten, und über deren Ursprung mir in der Journalistenloge von den Leuten selbst die ex officio über das Werk zu berichten hatten und sich im Finstern tappend die Sache zu verdeutlichen suchten, das Wunderlichste von der Welt zu Ohren kam! Daß die herrliche Musik vermöge der ihr inwohnenden Kraft durchdrang und größte Begeisterung hervorrief ist kein Wunder; welch' ganz anderer Genuß aber und welche Belehrung zugleich, wäre es gewesen, wenn das Programm den Text gebracht und den Zuhörern von vorn herein den richtigen Standpunkt angewiesen hätte. Solche Fürsorge läge zunächst und vor allen andern der Direktion der Conservatoir-Concerte ob, und das ihr die Wichtigkeit einer solchen Pflichterfüllung nicht längst einleuchtete, läßt sich kaum erklären. Ist doch die Nichtvertheilung von gedruckten Texten, bei größern Tonwerken eine Versündigung am Werke selbst und ein Mangel der hier bei jeder Gesangsscene und jedem Chorgesang peinlich empfunden wird und den Vollgenuß verkümmert.

Die Gesellschaft gab acht Concerte, zwei geistliche in der Charwoche Abends und ein neuntes und letztes zum Besten des Pensionsfonds des Künstlervereins. Da die Ausführung in allen die gewohnte vorzügliche war, so wollen wir hier uns mit der Anführung der vorgetragenen Sachen begnügen, und nur wo es Noth thut kurze Bemerkungen hinzufügen. Von Beethoven's Symphonien, außer den erwähnten neuesten, C-Dur, C-Moll, Pastorale, jede zwei Mal, B-Dur, D-Dur, A-Dur und Eroica; die C-Dur unübertrefflich schön und geistreich vorgetragen. Das 6te Concert am 1ten April macht gleichsam Epoche in der Geschichte dieser Concerte. Zum ersten Male gingen zu Anfang des Scherzo die Contrabässe mit in's Feuer, die bisher, einer seltsamen Grille Habeneck's zufolge, stets geschwiegen hatten und so zweiundzwanzig Jahre lang die Violoncellen allein ins Feld rücken ließen. Habeneck hatte keinen andern Grund dafür, als daß es so besser klänge, was ihm Berlioz, der ob solcher Verbesserung grimmig ward, nicht ausreden konnte. Ferner, von Haydn's Symphonie die 51te G-Dur, deren Scherzo mit unvergleichlicher Delicatesse vorgetragen, wiederholt werden mußte; von Op. 75 des Andante, von Op. 91 B-Dur das Finale, und zweimal die bekannten Fragmente von allen Saiteninstrumenten ausgeführt, meisterhaft. Im 8ten Concert kam eine neue Symphonie von Mad. Farrenc zu Gehör, die großen und verdienten Beifall fand; ein Werk im Mozart'schen Style, edel empfunden, schön gedacht, mit feiner geschmackvoller Arbeit, trefflicher Durchführung und gelungener Instrumentirung. Wie ernst es ihr um die Kunst ist, und welch' ungewöhnliche Stufe künstlerischer Ausbildung sie einnimmt, hat die geachtete Frau, die, beiläufig bemerkt, zugleich eine sehr tüchtige Pianistin ist, wiederum auch hier bewiesen. Von größeren Gesangssachen hatten wir zwei Mal die Fragmente aus der „Vestalin", zum großen Triumph des anwesenden Componisten, dessen Harthörigkeit leider fast zur Taubheit geworden ist; ferner Scene, Chor und Marsch aus dem „Idomeneo", die „Ruinen von Athen", den vierten

Theil von David's Kolumbus, zwei ausgelassene Nummern aus dem „Propheten", Chor der klagenden Mütter und Marsch, beide sehr schön; zwei Nummern aus Berlioz's „Faust", Gnomenchor nebst Sylphentanz nnd Racoczimarsch, womit der Hyperromantiker seinen ersten triumphirenden Einzug in das klassische Repertoir der Conservatoirconcerte hielt. Im fünften Concerte kam Halevy's „Gefesselter Prometheus" zum Vortrag, Text von des Componisten Bruder Leon nach dem Aeschylos bearbeitet, aber mit hinzugedichtetem Schlußgesang. Für Vertheilung des gedruckten Textes war dieses Mal gesorgt worden, wahrscheinlich vom Componisten selbst, da er Neues eingeführt, und es ihm darum zu thun war, das Publikum durch eine vorbereitende Erklärung zur gewünschten Würdigung geneigt zu machen. Das Neue bestand in der versuchten Einführung von Viertelstönen nach Art der Griechen. Die Erklärung lautete wie folgt: „Es hat dem Componisten begreiflicher Weise nicht einfallen können, eine gänzlich und wohl für alle Zeiten entschwundene Musik wieder ins Leben zurückzurufen; nur hat er in einer Nummer dieser Composition, dem Chor der Okeaniden, versuchen wollen, einen Begriff von der Wirkung der Vierteltöne zu geben, dieses charakteristischen Elements der enharmonischen Tonleiter der Griechen. Man darf ihm übrigens zutrauen, daß er die erhabene Einfachheit, eines der herrlichsten Denkmäler des griechischen Genius, mit gebührender Hochachtung werde behandelt haben." Im Ganzen eine sinnvolle Composition, mit schönen Recitativen und einzelnen ergreifenden Stellen, die Instrumentirung höchst angemessen, der Chor wirksam behandelt; was aber die Vierteltöne betrifft, so kann der Versuch ein verunglückter genannt werden, insofern die nur in dem Chor sparsam angebrachten griechischen Intervalle auf den Geigen in der zu geringen und kurzen Anwendung keineswegs dazu beitragen der Musik einen charakteristischen Anstrich zu geben, sondern eher den widrigen Eindruck des falschen Greifens hervorbringen. Die Partien der Gewalt, Dem. Montigny, Vulkans, Battaille und der Chor der Okeaniden wurden gut vorgetragen, nicht durchweg genügend der Prometheus von Gueymard. An kleinern Chören und Gesangssoli wurden gemacht: Leisring's O filii zweimal und stets wiederholt, Alla Trinita, Mozart's Ave verum, trefflich vorgetragen, desgleichen Marsch aus Gretry's „Deux avares", Chor aus „Judas Maccabäus", Cherubini's Ave Maria mit englischem Horn, Benedictus von Haydn, Gebet aus Mehul's „Joseph", Offertorio von Le Sueur, eine meisterhafte Composition mit meisterhaften Solovortrag von Alexis Düpont; Marcellos Psalm Scieli immensi, zweimal; Pulvis etc. Motette von Mozart; Arie von Mozart, gesungen von Battaille; Stradella's berühmte Kirchenarie, ausgezeichnet gesungen von Roger, Arie aus Händels Rinaldo neu instrumentirt von Meyerbeer, vorgetragn von Mad. Viardot, Arie der Donna Anna, Crudele etc., von derselben und Dove Sono von Mad. Castellan. An Ouverturen hatten wir; Euryanthe, Oberon (zweimal) Freischütz und Tell. Alard trug einen Beethoven'schen Violinsatz vor, Leroy ein Klarinetti-Concertino von Berr, und Prüdent sein symphonistisches Clavierconcert, das ohne Hervorragendes zu bieten, doch ein ehrenwerthes Streben verräth und durchaus nicht das Orchester zum bloßen Träger leeren Virtuosengepränges herabwürdigt. Sein Vortrag war gut und fand Anerkennung.

Das waren für diesmal die Leistungen der Conservatoirgesellschaft. Die alljährlichen beiden geistlichen Concerte, concerts spirituels, zu welchen leichter Einlaß zu finden ist, als zu den andern, weil sie nicht zum Abonnement gehören, heißen „geistlich" wahrscheinlich weil sie in der Charwoche, am Charfreitag und Ostersonntag, Abends stattfinden, sonst wüßte ich keinen Grund. Was man hier heutzutage unter jener Bezeichnung versteht, geht daraus hervor, daß das Concert vom Charfreitage zum großen Entzücken des Publikums mit Rossini's Tellouvertüre schloß.

Als zu Anfang des ersten Concerts nach langer Unterbrechung Künstler und Zuhörer wie gewöhnlich sich wieder eingefunden hatten und Alles beim Alten war, und nur der alte Habeneck fehlte, der Gründer und bildende Vater dieser Anstalt, auf dessen trotzig verdrossenem Antlitz sonst Aller Blicke ruhten, und den jetzt keiner zu vermissen schien, da ward mir schwer um's Herz. Die Loge, in welcher vormals die königlichen Prinzen saßen stand leer. Solche Momente, die an irdische Vergänglichkeit und an die Vergeßlichkeit der Menschen mahnen, können die Seele mit unbeschreiblicher Wehmuth erfüllen.

Aug. Gathy.

(Schluß folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

Fr. Ed. Wilsing, Op. 11. Humoreske (in canonischer Form). Berlin, Paez. ⅔ Thlr.

Mit dem Humor sowohl, als auch mit der Gelehrsamkeit ist es nicht so arg; der erstere scheint sich ziemlich beengt zu fühlen in seinem canonischen Schnürleib, und die letztere begnügt sich damit, als zweistimmige Nachahmung in der Octave zumeist aufzutreten. Kirnberger und andere Canoniker würden die Sache nicht streng genug finden, wir aber begnügen uns damit.

A. Dreyschock, Op. 55. Fantaisie. Schott. 1 Fl.

Ziemlich trocken, fast an's Lederne streifend. Uebrigens ist für den Spieler einiger Uebungsstoff vorhanden, wenn auch das Stück nicht übermäßig schwer ist.

G. A. Osborne, Op. 80. Second Pluie de Perles. Morceau de Salon. Schott. 45 Kr.

Ein zweiter Perlen-Regen!! — Wir kennen den ersten nicht; aber wenn die Perlen nicht ächter und besser gewesen sind, als die, welche der zweite Regen ausschüttet, so glauben wir nichts verloren zu haben.

R. Willmers, Op. 68. Fantaisie de Concert sur le Prophète. Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Eine Musterkarte von tours de force aller Art! Wer nicht Spieler erster Größe ist, wird nur schüchtern zu diesen Arpeggien- und Trillerguirlanden aufblicken dürfen; aber für die Claviervauker par excellence wird es eine Wonne sein, in diesem Meer von Schwierigkeiten sich zu baden und mit nerviger Faust die Wogen zu zertheilen. Wir, als Kritiker, wagen nur die schüchterne Frage: Wo bleibt das Herz, der Geist?! —

J. Schulhoff, Op. 26. Cantabile pour le Piano. Schott. 45 Kr.

Ein Stück im Notturno-Charakter, Ges-Dur, ¾ Tact; zeigt übrigens weiter nichts Hervorstechendes.

J. Schulhoff, Op. 27. Trois Idylles (2me Suite). Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Die Idyllen haben die Ueberschriften: Près de la fontaine, dans les bois und Dimanche matin. Sie bestreben sich diesen ihren Titeln zu genügen; aber zumeist fehlt der romantische Hauch, und die Figuren sollen andeuten, was der inwohnende Geist nicht ganz auszudrücken vermag. Uebrigens sind die Stücke fließend und ist der Virtuosität nicht Alles aufgeopfert.

J. Moscheles, Op. 118. Grande Valse. Kistner. 15 Ngr.

Die mancherlei Feinheiten und Pikanterien in dem Walzer werden ihm Freunde erwerben. Die Gedanken an sich sind nicht so besonders interessant, aber sie treten in einem Gewande auf, das sich mit einer koketten Grazie um sie drapirt und ihnen Relief giebt.

J. Wielhorski, Op. 20. 2ème grande Marche. Warschau, R. Friedlein. 20 Ngr.

Ein kleiner Marsch, nach dem übrigens Niemand marschiren könnte; nur für solche, die Mutter Natur mit großen Händen und langen Fingern begabt hat. Gewöhnliches Thema, ausstaffirt mit Riesenaccorden (deshalb wahrscheinlich großer Marsch); kurz: eine Plackerei um Nichts.

A. Tausig, Op. 8. Berceuse. Warschau, R. Friedlein. 20 Ngr.

Nicht ohne Geschick gemacht; eine natürliche Melodie, die Begleitung einfach, weniger virtuosenmäßig gehalten; somit nicht zu schwer, und denen zu empfehlen, die nicht gern große und schwierige Salonstücke in die Hand nehmen. Sonst enthält das Stück nichts Eigenthümliches und Hervorstechendes.

J. Nowakowsky, Op. 34. Ballade. Warschau, R. Friedlein. 25 Ngr.

Eine Composition, die sich durch kernige und kräftige Gedanken vor vielen anderen dieser Art auszeichnet. Anfangs treten diese Gedanken bei einfacher Begleitung der Harmonien recht deutlich hervor; doch bald werden sie durch virtuosenmäßige Passagen, die sich als Hauptsache vordrängen, übertäubt. Die Pièce ist demnach nur für geübtere Spieler, die vor vielen Noten nicht zurückbeben, bestimmt, und diesen zu empfehlen.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. Luckhardt** *in Cassel,*
versandt am 1. April 1850.

Brunner, C. T., Erheiterungen. Kleine Stücke über beliebte Melodien für das Pianoforte. Op. 152.
Heft 1. Die Elfen, von Labitzky — Schwäbisches Volkslied: Morgen muss ich fort von hier — Die Troubadours, Walzer von Lanner. 15 Sgr.
Heft 2. Schwäbisches Volkslied: Muss i denn — Alpensänger-Marsch — Galop über: Ach wenn du wärst mein eigen. 15 Sgr.

Cellarius, Valse ora Mazurka besides a Polka. Recollection of the comtry life for the Pianoforte. 10 Sgr.

Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 11. Kühmstedt, F., Kehr ein bei mir. 7½ Sgr.
„ 12. ———, Liebestreu. 7½ Sgr.
„ 15. ———, Die Liebe vergehet nicht. 5 Sgr.
„ 17. ———, Gartenliebchen. 5 Sgr.
„ 25. ———, Klage. 5 Sgr.
„ 26. ———, Beruhigung. 5 Sgr.
„ 31. Liebe, L., Es mag der falbe Herbst nun bald erscheinen. 10 Sgr.
„ 32. Flügel, G., Unter den Linden. 10 Sgr.

Schumann, R., 4 Duette (Tanzlied — Ich denke Dein — Er und Sie — Wiegenlied) für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 78. 1 Thlr. 5 Sgr.

Spohr, L., Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelles. 140stes Werk. 3 Thlr.

Tanzalbum, Casseler, für Pianoforte, für 1850. 3ter Jahrgang. 15 Sgr.

Neue empfehlungswerthe Musikalien,
welche so eben in unserm Verlag erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Beauplan, Wahres Glück ist nur bei dir! f. 1 Singst. mit Piano. 5 Sgr.
Beethoven, 25 schottische Lieder f. 1 Singst. mit Piano, Viol., Vcelle obligat. Op. 108. Lief. III, 1½ Thlr., dito Lief. IV, f. 1 Singst. u. Chor, 1½ Thlr. Neue Orig.-Ausg.
Beethoven, Sonate p. Piano. Op. 109. Neue Orig.-Ausg. ¾ Thlr.
Giuliani, La luna per Soprano o Tenore. 5 Sgr.
Gumbert, O lieb' so lang' du lieben kannst! Abendstille, f. 1 tiefe Stimme mit Piano. Op. 30. 17½ Sgr.
***Halevy*, Die Rosenfee** — La fée aux roses, komische Zauberoper in 3 Akten von Scribe. Vollst. Clav.-Auszug. Ouverture f. Piano und f. Orchester, 20 Sgr., so wie alle 17 Gesangs-Nummern à ⅙—⅓ Thlr.
Hering, Wrangel-Marsch mit dem Wrangelliede, f. 1 Singst. 2½ Sgr., f. 4 Männerst. 7½ Sgr., f. Piano nebst Wrangelmarsch von Graziani 7½ Sgr., f. Harmoniemusik 1 Thlr.
Hoff, National-Eigenthum f. Männerchor, f. 1 Singst. 10 Sgr.
Kontsky, Gr. Fantaisie sur Lucia di Lammermoor p. Violon avec Piano. 1½ Thlr.
Kücken, Volkslieder, frei bearb. für Sopran, Alt, Tenor, Bass. 2 Lief. à 1 Thlr.
Kullak, Saltarello di Roma per il Pfte., Op. 49, 17½ Sgr. Rothkäppchen — Chaperon rouge, à 4 mains, Op. 50, 25 Sgr. Allegro di Bravura p. Piano, Op. 59, Nr. 1—2. à 17½ Sgr.
Lecarpentier, Potpourri aus Rosenfee von Halevy, für Piano. 20 Sgr.
Loewe, Glockenthürmers Töchterlein, f. Sopran oder Tenor und Piano. Op. 112. 10 Sgr.
Mendelssohn-Bartholdy, Seemanns Scheidelied, f. 1 Singst. und Piano. 7½ Sgr.
Meyerbeer, Nella, f. Sopran, 5 Sgr. Aufforderung zur Liebe, f. Sopran, 7½ Sgr. Menschenfeindlich, f. Bass, 10 Sgr. 2te Aufl.
Musard, Quadrille aus: Die Rosenfee von Halevy, für Piano. 10 Sgr.
Nathusius, 6 Lieder von Geibel, f. 1 Singst. 25 Sgr.
Oesten, Répertoire de l'Opéra p. l. jeunes Pianistes: Ernani, Belisario, La Favorita, Parisina, Prophète, Torneo. Op. 43 et 52. à 7½—10 Sgr.
Rosellen, Fantaisie brill. sur La Favorita di Donizetti, p. Piano 20 Sgr. dito à 4 mains 1 Thlr.
Sammlung von Märschen der K. Preuss. Armee auf A. Befehl S. M. des Königs, Arrang. f. Piano. Lief. XI, enth.: Defilirmarsch, comp. von I. K. H. Prinzessin Charlotte v. Preussen; Parademarsch, comp. von I. K. K. H. Grossfürstin Olga; Wrangelmarsch von Hering; 2 Märsche von Wieprecht. 20 Sgr. dito f. Harmoniemusik, à 1 Thlr.
Schaeffer, Nur aus Liebe! f. 1 Singst. Op. 24. 12½ Sgr.
Schlottmann, Lieder aus Loewenstein's Kindergarten f. 1 Singst. und Piano. 25 Sgr.
Stradella, Celebre Aria del 1667 p. Alto con Pfte. 7½ Sgr., f. Soprano e Tenore 7½ Sgr., dito con Acc. di 2 Viole, Vcello, Basso e Piano 15 Sgr.
2 *Volkslieder* aus: Versprechen hinter'm Heerd. 5 Sgr.
Wagner, Transcript. facile p. Piano. Nr. IV: Balfe's berühmte Walzer-Aria, 10 Sgr.; Ami d. l. Jeunesse, 7½ Sgr.
Sternau, Verbindender Text zu C. M. v. Weber's vollst. Musik Preciosa. 3 Sgr.

Berlin, ***Schlesinger*'sche** Buch- u. Musikhdlg.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 30. Den 12. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Für die Orgel.

Friedrich Kühmstedt, Op. 5. 25 leichte und melodiöse Orgelvorspiele zum Gebrauch beim Gottesdienste. — Erfurt, G. W. Körner. Heft 1, 15 Sgr. Heft 2, 15 Sgr. Compl. 25 Sgr.

Die uns vorliegenden Orgelvorspiele sind Arbeiten eines anerkannten Componisten und Theoretikers. Man findet nicht lange, ausgeführtere Orgelsätze, oder wohl Fugatos und Fugen; sämmtliche Stücke sind im Gegentheile kurz, dabei durchgängig melodiös gehalten. Ueberall zeigt sich Leichtigkeit und Fluß in der Führung der Stimmen, obwohl wir nicht immer einfache, die Melodie begleitende Harmonien vor uns haben. Imitationen begegnen uns zwar oft, allein sie sind ungezwungen und an geeignetem Orte angebracht: überhaupt stört die harmonische Behandlung nie den ruhigen Gang der Melodie. Die Sätze können, wie auch der Titel besagt, füglich beim Gottesdienst benutzt werden, doch kann sich Recensent hinsichtlich der Vorspiele in ungeraden Taktheilen mit dem Componisten nicht einverstanden erklären. Hat das Vorspiel zunächst den Zweck, die Gemeinde auf das zu singende Lied vorzubereiten, so dürfte wohl diejenige Taktart, die mit unserm langsam einhergehenden Choral gleichen Schritt hält, also die gerade, die geeignetste sein, in den Choral überzuleiten, zumal da Choralmelodien in entgegengesetzter Taktart zu selten vorkommen. — Es ist dieses Werk wohl werth, in die Hände von Musikern zu gelangen; vorzüglich aber ist es Seminaristen, die Musik und besonders das Orgelspiel mit Ernst und Liebe betreiben, zu empfehlen, denn es dürfte diese ebenso anregen, als ihnen großen Nutzen gewähren.

Friedrich Kühmstedt, Op. 18. Vier Fugen als Nachspiele für die Orgel. — Erfurt, G. W. Körner. Pr. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Auch diese Stücke bekunden die gewandte und sichere Hand des Componisten. Es fehlt ihnen nicht an Frische und Schwung, auch entbehren sie nicht der nöthigen Steigerung; durchgängig gewahrt man eine leichte und fließende Behandlung der Stimmen. Ohngeachtet des ganz einfachen, fast nur in Secunden einherschreitenden Themas der ersten Fuge in G-Moll, ohngeachtet der ebenfalls einfach anhebenden Bewegung in derselben, ist die Fuge geschickt genug gearbeitet, um nicht monoton zu wirken. Rhythmisch wie auch melodisch bewegter ist das Thema der 4ten Fuge in A-Moll, in welcher besonders ein, aus nur drei Tönen bestehendes Motiv aus dem Thema, entsprechend verarbeitet, sich bis an den Schluß hinzieht. Die 3te Fuge, ebenfalls in A-Moll hat zum Thema die 1ste Strophe des Chorals: O Haupt voll Blut und Wunden, und dient auch als würdiges Vorspiel zu diesem Choral. In Folge des ansprechenden Themas, sowie der leichten Führung der Stimmen ist die 2te Fuge in D-Dur die frischeste des Heftes, und gewiß wird diese, auf dem vollen Werke gespielt, von mächtiger und erhebender Wirkung sein, wenn der Spieler

versteht, die ihr inwohnende Frische durch lebendige Auffassung auf den Hörer überzutragen; die vorherbesprochenen 3 Fugen erfordern wegen ihres mehr ruhigen Charakters durchaus auch einen ruhigen und gemessenen Vortrag. In technischer Hinsicht bieten sie dem gründlich gebildeten Spieler keineswegs besondere Schwierigkeiten.

J. G. Herzog, Op. 20. Funfzehn Orgelstücke zur Uebung und zur kirchlichen Anwendung. — Erfurt, G. W. Körner. Heft 1, 12½ Sgr. Heft 2, 12½ Sgr. Compl. 20 Sgr.

Herr Herzog ist sowohl als Componist wie auch als Orgelspieler rühmlichst bekannt. Von den zur Besprechung uns vorliegenden Vorspielen haben uns vorzugsweise die beiden auf recht interessante Themen erbauten Fugen, sowie die Choralbearbeitungen gefallen, während in den meisten andern Vorspielen die Einheit, die Fortspinnung und Verarbeitung eines Gedankens uns zu fehlen schien. So fängt zum Beispiel das Trio Nr. 4 mit einem zur Verarbeitung ganz sich eignenden guten Motiv an, bald aber hört man andere Figuren, bis man endlich am Schluß es noch einigemal vernimmt. Sämmtliche Sätze sind leicht und erfordern kein besonderes Studium; sie dürften gewiß auch ihre Freunde finden.

G. Albrecht.

Zeugniß,

betreffend ein von Hrn. H. J. Haseneier, Instrumentenmacher in Coblenz, neu erfundenes Blase-Baßinstrument, genannt

Contra-Bassophon.

Herr H. J. Haseneier präsentirte mir im December v. J. ein neues Blase-Baßinstrument — nach seiner Angabe im Jahr 1847 von ihm erfunden, und jetzt, nach vielfältigen Versuchen, zur Ausführung gebracht, — mit dem Ersuchen, dasselbe einer sorgfältigen Prüfung in Betreff seines Tonumfanges, des Toncharakters und seiner Wirkung sowohl im Orchester wie bei Militair-Musikchören zu unterwerfen.

Nachdem ich das Instrument während der beiden letzten Monate den mannigfachsten Prüfungen unterworfen habe, indem ich es mir von dem Erfinder, sowie von andern Fagottisten mehrfach vorblasen ließ, und seine Wirkung in einer Probe des Musikchors 25ten Königl. Infanterie-Regiments, dessen Baßbesetzung aus 2 Fagotten, 2 Tenorhorn, 3 Posaunen, 1 chromatischen Baßhorn und 2 Baßtubas bestand, sowie in einem unter meiner Leitung stattgehabten Concerte, in welchem die Baßbesetzung aus 2 Fagotten, 1 Baßposaune, 8 Violoncellen, 6 Contra-Bässen und aus einem Gesangchor von circa 24 Bässen bestand, beobachtet habe, — ertheile ich Herrn Haseneier mit Freuden das folgende Zeugniß, dessen Resultat dahin geht:

„daß er in seinem Contra-Bassophon ein Blase-„Instrument dargestellt hat, welches aufs Vollstän-„digste geeignet ist, Dasjenige für jedes Militair-„Musikchor zu sein, was der Contra-Baß für's Or-„chester ist, — ein Instrument, welches in Betreff „der Tontiefe, des Tonumfanges, der Leichtigkeit „des Ansatzes und der Geeignetheit für jede Art „sowohl getragener Tonverbindungen als Passa-„genwerks alles Dasjenige leistet, was in den letz-„ten Decennien, trotz unzähliger Versuche, vergebens „angestrebt wurde.

Aeußere Gestalt: Das Contra-Bassophon ist in Holz gebaut; seine Höhe um nur einen Zoll höher wie die des gewöhnlichen Fagotts; seine Breite wie die des chromatischen Baßhorns; seine Schwere wie die der Baßtuba. Es hat 19 Klappen und keine Fingerlöcher; ein etwas vergrößertes Fagott-S und Fagottrohr.

(N.B. Eine Ausführung des Instruments in Metall behält sich der Erfinder vor.)

Tonumfang: Das Contra-Bassophon umfaßt 3 Octaven und 1 große Terz. Der tiefste Ton c steht eine Octave tiefer als das tiefste c des Fagotts oder Violoncell., also eine Quarte tiefer als der tiefste Ton F der Baßtuba, und eine große Terz tiefer als der tiefste Ton E des viersaitigen Contrabasses. Sein Umfang umfaßt mithin die ganze Contra- oder 16füßige Octave, die große oder 8füßige Octave, die kleine oder 4füßige Octave und eine Terz der eingestrichenen Octave, und zwar in chromatischer Scala. Seine Benennung „Contra-Bassophon" erscheint daher vollkommen gerechtfertigt.

Ansatz und Applicatur: Das Contra-Bassophon wird vermittelst eines etwas vergrößerten Fagottrohrs geblasen. Alle Töne sprechen mit derselben Leichtigkeit und ohne größern Kraftaufwand wie bei dem gewöhnlichen Fagott an. Die Applicatur ist, mit Ausnahme weniger Griffe ganz die des Fagottes. Der Unterzeichnete hat sich davon überzeugt, daß jeder Fagottist durch eine Uebung von einigen Tagen des Instrumentes der Art Meister werden kann, daß er alles das, was er auf dem Fagotte leistete, auch jedes Passagenwerk mit Leichtigkeit auf dem Contra-Bassophon ausführt.

Toncharakter: Der Ton des Contra-Basso-

phons gleicht dem Ton eines 16füßigen Orgelzungenbasses. Das bei jedem Zungenbasse hörbare Flattern des Tones ist bei dem Contra-Bassophon durch eine von der gewöhnlichen etwas abweichende Construction des Röhrchens bedeutend gemildert. Während bei den bis jetzt vorhandenen Blase-Baßinstrumenten die tiefsten Töne nur sehr schwer ansprachen, sich zu gehaltenen Tönen nicht eigneten, und gegen die höhern in der Stärke bedeutend nachließen (wir erinnern nur an die Baßtuba, deren Töne eigentlich nur bis zum Contra-B vollkommen brauchbar, von da bis zum Contra-F aber nur als kurz angestoßene Noten ausführbar sind) so stellt sich dies Verhältniß bei dem Contra-Bassophon umgekehrt: Höhe und Tiefe sprechen gleichmäßig leicht an, und die tiefen Octaven nehmen bis zum tiefsten c von Ton zu Ton an Fülle zu.
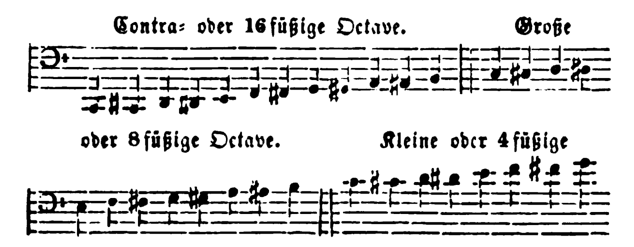
Tonstärke: Bei den Versuchen, welche der Unterzeichnete mit dem Contra-Bassophon in Betreff seiner Wirkung bei einem Militair-Musikchor und im Orchester, und zwar bei der oben angeführten Stärke der Besetzung machen ließ, hat er gefunden,
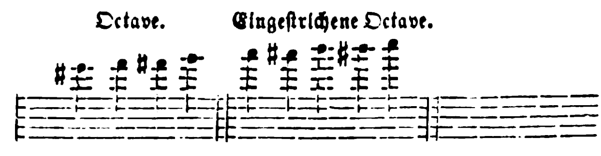
1., daß das Instrument bei einem Militär-Musikchor, seiner durchgehenden Contra-Baßlage wegen im Forte stets durchdringt, und daß es sich, seiner Geeignetheit wegen, den Ton vom Piano bis zum Forte zu nüanciren, vorzüglicher wie alle bis jetzt gebräuchlichen Blase-Baßinstrumente zum Fundamental-Baß der Holzharmonie eignet.

2., daß es im Orchester bei einzelnen Stellen, wo es in die Töne der unter den Contrabässen liegenden Terz (Contra-E bis Contra-C) tritt, von ganz vortrefflicher Wirkung ist, so wie daß es als Verstärkung der Contrabässe diesen eine größere und rundere Tonfülle verschafft.

Das Contra-Bassophon steht in c. Es kann nach Wunsche der Besteller in B gestellt werden, wodurch noch die beiden Töne (halbe) H und B der 32füßigen Octave erzielt würden, ohne daß das Instrument etwas in seiner Form und Spielart verlöre. Der Componist hat auch die Notation des Contrabasses dafür anzuwenden. Es folgt:

Scala des Contra-Bassophon in C.





(NB. Bei dem Contra-Bassophon in B klingen die Töne einen ganzen Ton tiefer wie sie geschrieben sind z. B.



Coblenz den 17ten Februar 1850.

Der Musik-Director des Königl. Musik-Instituts.
(L. S.) gez. Lenz.

Kleine Zeitung.

Detmold. Der erste Cyclus der diesjährigen Winter-Concerte brachte uns eine Reihe von zwölf meist sehr interessanten Abenden. Jeden Mittwoch, sobald der letzte Klang der Vesperglocke verstummt ist, finden wir die Räume des Schauspielhauses angefüllt mit einer wartenden Menge, der zwei Stunden gute Musik ein willkommenes poetisches Intermezzo sind in sieben meist sehr prosaischen Wochentagen. Die Klänge einer Ouvertüre erreichen unser Ohr; sie erinnern an manchen weit hinter uns liegenden Abend, wo entweder Scherasmins drollige Späße, oder Adolars Minnegesang dieselben Zuhörer entzückte. Doch — die Zeit ist vorüber; dem Cothurn gehört nicht mehr die Bühne, der Mime hat uns verlassen, Euterpe allein gebietet dort.

Es läßt sich nicht läugnen, daß die diesjährigen Concerte manches Interessante darboten, und sollte auch das Eine oder das Andere darunter gewesen sein, was nicht einen Jeden angesprochen, oder wofür etwas Besseres hätte ausgewählt werden können, so kann man auf solche Einwendung einfach antworten: „über den Geschmack ist nicht zu streiten." Es mag hier in der Kürze das Programm der zwölf Concerte seinen Platz finden:

I. 1) Ouvertüre in C von Beethoven. 2) Concert f. V. von David. 3) Lobgesang von Mendelssohn. — II. 1) Ouv. zu Athalia von Mendelssohn. 2) Phantasie f. Viol. von Molique. 3) Adagio und Rondo von Kiel für Flöte. 4) Ouvert. z. Sirene. 5) Symphonie in D von Beethoven. — III. 1) Ouv. zu Euryanthe. 2) Concertino f. Horn. 3) Concert für Violcll. von Kummer. 4) Symphonie in A-Moll von Mendelssohn. — IV. 1) Ouv. z. Faust von Spohr. 2) Concertino f. Oboe von Kalliwoda. 3) Concert von Beethoven für Piano. 4) Ouv. z. Iphigenia v. Gluck. 5) Symphonie von Kalliwoda. — V. 1) Ouv. zur Melusina. 2) Concertino von Prume für Violine.

3) Introduction ꝛc. aus den Hugenotten für Harmoniemusik. 4) Symph. Nr. 8 von Beethoven. — VI. 1) Ouv. von Beeth. 2) Concert von Beriot für Viol. 3) Phantasie für Clarinette von Wieprecht. 4) Symph. von F. Schubert. — VII. 1) Ouv. zu Tell von Rossini. 2) Phantasie für Violcll. 3) Potpourri aus der Jüdin für Harmoniemusik. 4) Symph. in A von Beethoven. — VIII. 1) Ouverture zu Timoleon. 2) Adagio für Horn von Lübeck. 3) Adagio und Rondo für Violine von Rode 4) Symph. in A-Moll von Mendelssohn. — IX. 1) Ouv. „die Najaden“ von Bennet. — 2) Concert für Violine von Beethoven. 3) Scene aus den Hugenotten für Harmoniemusik. 4) Potpourri für Flöte von Reinisch. 5) Symph. von Haydn. — X. 1) Ouv. zum Freischütz. 2) Potpourri für Clarinette von Gerke. 3) Drei Quartetten für Männerstimmen. 4) Ouv. zum Califen von Bagdad. 5) Symph. in C-Moll v. Beethoven. — XI. 1) Ouv. zur Stummen von Portici. 2) Zwei Lieder von Schubert für Tenorhorn. 3) Phantasie für Violine von Möser. 4) Potpourri aus der Belagerung von Corinth für Harmoniemusik. 5) Symph. in Es von Beethoven. — XII. 1) Ouv. zum Oberon. 2) Concert in G von Mendelssohn für Piano. 3) Lied von Kücken für Baß. 4) Adagio und Variationen für Violoncll. von Kummer. 5) Symph. in G-Moll von Mozart. — Die Violinpiecen I. 2, V. 2, IX. 2 wurden vom Herrn Landowsky, die übrigen II. 2, VI. 2, IX. 3 vom Herrn Schormann vorgetragen; nur Nr. VIII. 3 wurde vom Hrn. Greve executirt. Außerdem waren die Soli für Clarinette in den Händen der HH. Meyer (VI. 3) und Richter (X. 2); Violcll. Flöte, Oboe, Waldhorn und Tenorhorn waren vertreten durch die HH. J. Schmidt, Reinisch, Knorr, Cordes und Groß. Erfreulich war es, neben den Piecen für Orchesterinstrumente noch zwei Pianoforteconcerte auf dem Programm zu finden, von welchen das Beethovensche durch Frl. Meier, das Mendelssohnsche durch Frl. Dornheim, einer fleißigen Schülerin des Hrn. Gruffendorf, executirt wurde.

Hiernach verdienen noch zwei Extra-Concerte der Erwähnung. Das erstere, am 19ten Januar, wurde von Madame Cornet gegeben, welche dabei durch die Kapelle, so wie im besonderen durch zwei Solovorträge für Geige (Kapellm. Kiel) und Flöte (H. Reinisch) unterstützt wurde. Mad. Cornet wählte zwei Arien und zwei Lieder zum Vortrage aus, erstere mit Orchester-, letztere mit Clavierbegleitung. Das zweite Extra-Concert brachte die große Ouverture in C zur Leonore von Beethoven, ein Trio für Piano, Geige und Violcll., so wie Rossinis Stabat mater. Nur in den beiden zuletzt angeführten Concerten hatte man Gelegenheit, Hrn. Kapellmeister Kiel wieder als Geiger zu hören, und nur ungern entbehrte man außerdem dessen Vorträge auf der Violine; da derselbe durch Directionsgeschäfte viel in Anspruch genommen, so wie durch Kränklichkeit gestört wird, muß man sein seltenes Auftreten mit Solovorträgen wohl entschuldigen. — Schließlich noch die Mittheilung, daß die so lange vertagte (nicht „aufgelöste“, wie ein früherer Bericht aussagte) Liedertafel wieder constituirt ist. Zwar ist die Zahl der Mitglieder jetzt nur gering (15—20), doch wird sie hoffentlich bald zunehmen. Der rege Eifer der Liedertäfler birgt für das Gedeihen dieses neuen Bundes. — Die übrigen Vereine für Männerchor existiren ebenfalls noch. — H. G.

Cassel. Der unermüdlich thätige Carl Czerny, der sich durch seine instruktiven Pianofortewerke unbestreitbar ein großes Verdienst um die Kunst des Klavierspiels erworben, hat durch sein 815tes Werk die Anzahl seiner Etüden wieder um eine schätzbare Gabe vermehrt. Die Sammlung, welche 100 Etüden enthält und in 10 Lieferungen bei Luckhardt in Cassel erscheinen wird, zeichnet sich, gleich früheren derartigen Werken des Verfassers, vorzugsweise dadurch vortheilhaft aus, daß sie die zur Erlangung der Fingerfertigkeit erforderlichen Uebungen in möglichst ansprechender Weise, nämlich in formell gerundeten und melodisch fließenden Tonstücken erscheinen läßt. Das reichhaltige Werk, welches von der Verlagshandlung in befriedigender Ausstattung, geboten werden wird, mag somit der Aufmerksamkeit der Pianofortefreunde im Voraus empfohlen sein. O. K.

Vermischtes.

In **Schwerin** war das Theater schon bei der zweiten Vorstellung des Propheten leer.

In einem Concert des Musikvereins in **Brüssel** wurde die Fantasie mit Chor von Beethoven um zwei Hände in der Pianoforte-Partie bereichert. Sie wurde nämlich zu 4 Händen arrangirt gespielt, dazu mit Begleitung des Orchesters und des Chores ausgeführt. Konnte vielleicht ein Spieler mit der Pianoforte-Partie nicht fertig werden?

Chronik musikalischen Blödsinnes. Es ist männiglich bekannt, was Beethoven mit den Tönen seiner A-Dur Symphonie ausgesprochen hat, und wäre es nicht, so weiß die musikalische Welt doch allgemein, was er mit ihnen hat ausdrücken wollen. Wenn nun aber über die Aufführung dieses Werkes in einer großen deutschen Stadt in einem Kunstblatte berichtet wird: die Zuhörer hätten die Symphonie in einer heiligen Stimmung aufgenommen, so kann der Chronikschreiber nur ausrufen: O Blödsinn der Zuhörer, oder vielleicht auch — des Berichterstatters!

— Neulich wurde in einer großen deutschen Stadt ein Orchesterwerk eines jungen Componisten aufgeführt, das sich ankündigte als: Ouverture zu Schiller's „Bürgschaft“. O Blödsinn des Componisten!

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.** Zweiunddreißigster Band.

№ 31.

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.** Den 16. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch- Musik- und Kunsthandlungen an.

Robert Schumann's zweite Symphonie.

Zugleich mit Rücksicht auf andere, insbesondere Beethoven's Symphonien.

Vertraute Briefe an A. Dörffel
von
Ernst Gottschald.

III.

Heute wird uns der Erlöser erscheinen! Schon in der C-Moll-Symphonie drängte es Beethoven nach Erfüllung mit einem Allgemeinen. Wie weit es ihm gelungen, darüber habe ich Dir nach persönlichem Erlebnisse meine Ansicht mitgetheilt. Folge mir weiter, Freund! In der Pastoralsymphonie gelingt es Beethoven, in eine wahre Allgemeinheit, wenn auch noch nicht in die höchste, sein Selbst absolut zu versenken. Es ist diese Allgemeinheit die allumfassende organische Natur mit ihren tausend Lebensstimmen. Die innige Vermählung des Subjects mit der Allgemeinheit der Natur ist daher einfach die Idee des Werkes. Hierüber laß mich kurz sein. Eben nur der Geist der Natur, welcher unbewußt waltet, nicht der bewußte Gottesgeist der Menschheit ist es, dem sich Beethoven liebevoll in die Arme wirft und zu eigen giebt. Und es gelingt ihm dies ohne Kampf und mit leichter Mühe, denn die Sonne scheint ja ungebeten über Gute und Böse, aber in das wahre Himmelreich gelangen nur die Guten. Und doch hat Beethoven eine große That gethan, er zeigt sich seinem früheren edlen, weil berechtigten, Stolze gegenüber in wahrhaft kindlicher, man könnte sagen demokratischer Demuth. Freut er sich doch des Zusammenseins mit den fröhlichen Landleuten, dankt er doch mit der ganzen Natur dem Schöpfer für seine schöne Welt! Diese Demuth — mit diesem Gefühle laß uns vom Werke scheiden — wird ihn schon dem Weltgeist noch näher bringen. —

Ehe Beethoven ganz in die seligen Regionen dieses Weltgeistes sich aufschwingt, will er noch einmal im Vollgenusse des irdischen Wonnelebens schwelgen und dann noch eine wehmüthig-heitere Erinnerung seiner frühen Jugend weihen. Jenes Schwelgen im Vollgenusse irdischen Wonnelebens ist die Idee der A-Dur-Symphonie, dieses wehmüthig-heitere Gedenken der Jugend ist die Idee der achten Symphonie.

An die Spitze der Ersteren möchte ich als Motto Luthers Worte setzen: „Wer nicht liebt Weib, Wein und Gesang, der bleibt ein Narr sein Lebelang" an die Spitze des letzten Satzes insbesondere — wenn es gestattet ist — Göthes Worte: „Uns ist ganz kannibalisch" u. s. w.; an die Spitze der achten Symphonie die Worte eines neueren Dichters: „Du mein Traum aus fernem Eden." — In beiden Werken bildet wieder die besondere, freilich unendlich reiche, Subjectivität des Tondichters den idealen Mittelpunkt, es kommt nicht zu allgemeinen Stimmungen, nur im

Andante der A-Dur-Symphonie verräth Beethoven einen lebhaften Drang nach allumfassender Liebe. Im Uebrigen zeigt insbesondere der köstliche Humor im letzten Satze dieses Werkes das Subject in der höchsten „Zuspitzung" seiner „unendlich-endlichen" Eigenheit, der Tondichter stellt sich im genialen Muthwillen einmal auf den Kopf und überstürzt sich; das Subject ist in einem ewigen Schweben und Schwanken begriffen, indem es sich jedoch nur scheinbar verliert, denn es hat fortwährend das Bewußtsein seiner unendlichen Erhabenheit; es behauptet sich in seiner wahren Freiheit und Selbstständigkeit, denn es *spielt* nur mit der „lieben Endlichkeit" welche es dadurch heiter und frei überwindet.

Die achte Symphonie ist ein Wiederschein aus Beethovens harmloser Jugendzeit. Es ist eben nur ein Wiederschein, denn der Tondichter ist längst Mann geworden. Er ist sich des unendlichen Abstands von Jetzt und Dazumal deutlich bewußt, er fühlt, daß ihm die holde Naivität der Jugend verloren gegangen, daß sein Selbst schon in sittliche Entzweiung zerfallen. Dieser „gefühlte Gedanke" und dieses „bewußte Gefühl" erfüllt ihn mit einer unendlichen Wehmuth, zuweilen selbst Bitterkeit, welche durch die heiteren Klänge des Werkes bald dunkel bald hell durchschimmert und demselben einen eigenthümlichen humoristischen Grundton verleiht; ein wunderbares Gemisch von süßer Jugendfreude und tiefem männlichen Schmerze, ein Weinen im Lächeln. — Viele Leute halten das Werk noch heute für eine reine Jugendschöpfung Beethovens; könnten sie besser „herausfühlen" und wollten sie die Heiterkeit der achten Symphonie mit der Heiterkeit der ersten vergleichen, so dürften sie bald anderen Sinnes werden. Doch dies nebenbei. Die Wahrheit gewinnt man übrigens aus der achten Symphonie, wenn man sie recht durchlebt: daß das Paradies der Jugend nur einmal blühen kann, daß es, einmal entschwunden, nie in seiner wahren Seeligkeit wiederkehren kann, daß der Mann nach einem höheren Paradiese ringen, ein solches sich erkämpfen müsse! Beethoven erkannte dies und — dichtete die *neunte Symphonie*. — —

Da tritt mir eine Größe entgegen, eine allumfassende Welt. Von welcher Seite soll ich mich ihr nähern? Bin ich denn wirklich reif, sie zu fühlen oder wohl gar zu „begreifen"? So frage ich mich. Die Antwort der „Aristokratie der Intelligenz" darauf weiß ich. Doch das irrt mich nicht. Ich denke: wenn diese Welt *allumfassend* ist, umfaßt sie auch mich mit, und somit kann ich ihr doch kein unberufener fremder Eindringling sein! Also vorwärts, „trotz alledem"! Die Grundidee der neunten Symphonie, welche ist es? Frage bei Schumann's zweiter Symphonie an, sie wird Dir Rede stehen, und sagen: „Das ist mein Vorbild, wir sind zum Preise einer und derselben Idee geschaffen"! In der That das sieggekrönte Ringen des einzelnen Subjects nach vollständigster Durchdringung mit und absolutem Aufgehen in liebevoller geistiger Allgemeinheit ist auch die Idee der neunten Symphonie. —

In dem ersten Allegro ist das Gemüth des Tondichters ganz den höllischen Mächten selbstsüchtiger Vereinzelung hingegeben, es ringt mit dieser Nacht des Daseins, denn es fühlt den unendlichen Schmerz solcher liebeleeren Vereinsamung; der Tondichter ist diesen kalten Unholden, in denen kein warmes Herzblut schlägt, auch noch im Scherzo verfallen, er wird von ihnen in dämonischer Höllenlust förmlich angegrinzt. Diese Teufel vermessen sich des frevelhaften, gottlosen Glaubens, als sei eine edle reine Seele ihnen als rettungsloses Opfer verfallen. Doch schon im Trio — der erste „Silberblick" — im hellen D-Dur grüßt jene Seele uns mit dem ersten milden Blick, mit einem Blicke voll von seeliger Hoffnung, voll von Ahnung der Erlösung aus solchem Unheil. Und wirklich hat dieser männlich kühne Geist im Kampfe mit jenen Höllengeistern sein ewiges unsterbliches Theil — gerettet. Die Höllengeister verstummen jetzt vor dieser gegnerischen titanischen Größe, welche nun allein das Schlachtfeld behauptet. Doch der harte Kampf, der den Tondichter fieberhaft durchschauerte, hat ihn augenblicklich erschöpft — ein süßer Seelenschlaf umfaßt ihn. — Still! Das Andante beginnt! Der Tondichter träumt! Stören wir ihn nicht, lauschen wir vielmehr ruhig seinen Träumen, mißgönnen wir ihm nicht herzlos solche Seeligkeit! Wovon träumt er? Er träumt von einem Paradiese, von einem Himmel in dem alle feindlichen, egoistischen, die Geister trennenden Gegensätze erloschen sind, in welchem die Geister eingetaucht sind in ein Meer allgemeiner Gottesliebe — er träumt von einem Reiche, in dem Erlösung von allen Uebeln ist, es nennen's welche das Reich der Freiheit, Gleichheit und Bruderliebe — „Phrasen", „demokratische Stichwörter" höre ich hier Philister rufen: stört mich nicht, Ihr Unholde, ich thue einen „kühnen Griff" und sage Euch in's Gesicht, daß Ihr leider dafür nicht „gefühlsreif" seid. — Der Tondichter scheinbar in seliger Gewißheit, dieser Traum werde auch für ihn schöne Wirklichkeit werden, befindet sich im Zustande wahrer Verzückung.

Das Andante endet, er erwacht! Es ist eine Morgendämmerung wie vor der Auferstehung. Einzelne Dämonen schwirren noch im Nebel, aber machtlos, ihr Einfluß ist vernichtet; denn die Nebel fallen mehr und mehr, und das Tageslicht hassen jene. Die allgemeine, allerwärmende und allliebende Geistessonne er-

hebt sich am Horizonte, bald steht sie in voller Majestät da, und sendet ihre Strahlen in die Herzen hinein, auch in des Tondichters Herz. Nun hat er die wahre Wirklichkeit des Traumes gefunden, denn er hat sich ringend und kämpfend dafür fähig gemacht. Sein Selbst vermählt sich Allen in hingebender Liebe, sie Alle erkiesen ihn zum Verkünder dieser neuen Welt. So läßt er einen Geisterchor in gewaltigen Accorden das Lied von der Freude, vom Schöpfer der Millionen und von brüderlicher Menschenliebe ertönen; er selbst weiht demuthsvoll sich diesem allgemeinen Herzensschlage, er will nichts mehr für sich selbst sein, das All, in das auch er unverlierbar mit seinem besonderen Selbst aufgenommen ist, soll Alles sein: das soll es sein und ist es und dies ist die neunte Symphonie! — Und deren Schwester, Tochter, wie Du's nennen willst, die zweite Symphonie von Schumann. Wir hätten somit zwei völlig Gleiche am Ende? Ich glaube aber nicht. Du hast Beide bereits damals, als Du in der Neuen Zeitschrift für Musik den Clavierauszug der Schumann'schen anzeigtest, mit einander verglichen. Ich will Dir folgen und jetzt beide in meiner Weise in gegenseitige Spiegelung treten lassen. Es dürfte Ueberraschendes sich ergeben. —

Die beiden ersten Sätze beider Werke haben gleiche ideale Grundlage, in beiden gleicher Kampf und gleicher Schmerz. Aber einmal ist bei Schumann das feindliche Princip in neuen, eigenthümlichen und festeren objectiven Gestalten gezeichnet, während bei Beethoven die bösen Geister noch in einem gewissen verschwimmenden Zwielichte erscheinen, ihm, dem guten Principe, mehr als eine chaotische unterschiedslose Masse gegenüber stehen, mit der es allerdings schwerer fertig zu werden ist, als im Kampfe mit ihnen in mehr individueller Sonderung — und gesondert erscheinen sie erst im Scherzo — ein Mal dies, dann macht Schumann schon gegen das Ende des ersten Satzes — um mit Freund Ruge zu sprechen — radicale Wirthschaft mit dieser Sippschaft, wie jenes c-g bekundet; denn ihm gelang's eben von Anfang an, sich selbst dem Gegner und diesen sich in bestimmter Anschauung gegenüber zu stellen, während Beethoven von solchem Gelingen erst im Scherzo kund giebt, und auch hier zuerst der erste Silberblick befreiender Erlösung aus dem dunklen Schachte hervorblitzt. Wie hierin zugleich die verschiedene Grundanschauung beider Scherzi wurzelt, will ich nur andeuten. Aber ist nicht in dem Allen ein großer Fortschritt in ideeller wie in künstlerisch gestaltender Beziehung Schumann's über Beethoven wenigstens „herausgefühlt"? Du hast schon geantwortet. —

Schumann's Andante ist, wie ich im ersten Briefe zu zeigen suchte, bereits die erste Bethätigung und Ausbeute des gewonnenen Sieges, es weht in ihm der Hauch der Allliebe, die neue Welt läßt schon ihre allgemeine Friedensstimme ertönen, keine vorwiegend subjective Stimmung erklingt mehr. Ist es so bei Beethoven? Auch er hat bereits Abrechnung gehalten mit der alten Welt, aber ist er schon in die neue auf- und eingegangen? Ist sie ihm nicht erst noch ein Traum? Und ist er nicht noch ganz in „subjectiv-seeliger" Verzückung befangen? Welch' ein Unterschied? Welch' ein Fortschritt bei Schumann. Dagegen sind die beiden letzten Sätze beider Werke, abgeschlossen für sich betrachtet, bei aller Verschiedenheit im Einzelnen, in der Grundidee einander ganz gleich, was Du nach dem Vorausgehenden gleich mir unmittelbar herausfühlen wirst. — So könnte ich nun wohl für diesmal von dem zwischen beiden entworfenen Bilde scheiden, allein ich habe noch Etwas auf dem Herzen, es muß heraus, wenn Du es auch wohl schon im Stillen nicht minder herausgefühlt hast: es betrifft mit einem Wort die künstlerische Darstellung der Allliebe. Beiden Meistern ist sie natürlich gelungen. Aber! Ludwig konnte es noch nicht mit den bloßen Instrumenten, er mußte von der Dichtkunst das Wort borgen, Robert vollbringt's zum ersten Male mit den bloßen Instrumenten. — Die „Intelligenzen" mögen dafür die philosophischen Gründe aufsuchen; ich habe vor der Hand noch zu thun mit der Bewunderung dieser neuen kühnen That, welche ich — ich kann Dir's heut bloß zuflüstern — als den größten Fortschritt betrachte, den die Instrumentalmusik über Beethoven hinausgemacht hat. — Ob dieses Flüsterns werden mir alle eingefleischte Beethovianer, selbst die stattlichsten und gutmüthigsten Kerle unter ihnen, auf den Leib rücken. Doch ich sehe dem mit Ruhe entgegen, denn ich lebe des festen Glaubens, daß Ludwig's „verklärter" Geist ob Roberts kühner That diesem schon längst mit seeligem Lächeln „Dank", zugeflüstert. So wollen auch wir in Demuth ihnen beiden Dank, Dank! zurufen und in solchem Gefühle diesmal von ihnen scheiden. —

Du aber nimm alle diese Ergüsse als einfache Erlebnisse der schönsten Stunden meines Lebens. Lebe wohl bis auf Wiedersehn, wenn nicht eher, gewiß bei Robert Schumann's dritter Symphonie. Diesem Werke aus voller Brust dann:

„Willkommen und Glück auf!"

Ende des letzten Briefes.

Bottée de Toulmon.

(Nekrolog.)

Die Musikwissenschaft hat kürzlich einen empfindlichen Verlust erlitten in der Person des hochgeehrten, auch in Deutschland rühmlich bekannten Archäologen Bottée de Toulmon. Dieser ausgezeichnete Mann nahm unter den Gelehrten seines Faches eine bedeutende Stelle ein, und hatte vor vielen andern den unschätzbaren Vortheil einer unabhängigen Lage voraus, die ihm verstattete, nicht allein die Früchte seiner vielseitigen Bildung, sondern auch seine ungehemmte Thätigkeit und ein nicht unansehnliches Vermögen seinen Lieblingsstudien zu widmen. Nach genossener glänzender Erziehung und Absolvirung seines Rechtstrienniums, wendete sich der begabte Jüngling auf seines Vaters Wunsch den mathematischen Studien zu, um sich für denjenigen Posten vorzubereiten, welchen jener in der Verwaltung bekleidete und dem Sohne zu übertragen hoffte. Bei guten musikalischen Anlagen und entschiedener Vorliebe zur Kunst, gab er sich leicht der Neigung hin, die Mathematik auf die Musik anzuwenden, und auf dem Wege theoretischer Forschungen den Kreis seiner Kenntnisse zu erweitern. Als praktischer Ausübender besaß er eine schöne Fertigkeit auf dem Violoncell, und hatte überdies Cherubini's und Reicha's Unterricht in der Composition genossen.

Der geistige Umschwung, der in romantischer Richtung zum Mittelalter an den Namen Victor Hugo sich knüpfte, und in den Jahren 1825 bis 1835 so mächtig auf die junge Literatur einwirkte, übte seinen Einfluß auch auf die bildenden Künste, wie nicht minder zu großem Gewinn auf die Musik. Eindringlicher als seine Mitstrebenden Choron und Parne, griff hier der gelehrte Fetis ein, durch Forschungen über die Musik früherer Jahrhunderte, Einsammeln der zerstreuten Denkmäler und praktische Vorführung aufgefundener Reliquien aus jener Zeit in öffentlichen Sitzungen oder sogenannten historischen Concerten, verbunden mit erklärenden Vorträgen über die in chronologischer Reihenfolge ausgeführten Musikstücke; ein Unternehmen, das nicht allein in Paris großen Anklang, sondern, in der ganzen musikalischen Welt Aufsehn erregend, auch in andern Ländern belehrende Nachahmung fand. Für Frankreich hatte es noch den unschätzbaren Vortheil, einestheils eine bisher hier ganz vernachlässigte Richtung der Kunstgeschichte zu beleben und verborgene Schätze beizubringen, anderntheils aber die Geister vorzubereiten und auszubilden zu Genuß und Würdigung werthvoller Kunsterzeugnisse aus einer Zeit, welche bei der allgemein herrschenden Unwissenheit und Oberflächlichkeit bis dahin unter den sinnlosen Spottnamen des „Gothischen" als Inbegriff des „Barbarischen" in Verruf gestanden. Auf solche Weise erhielt die historische Kritik einen mächtigen Anstoß; auch auf dem Felde der musikalischen Kunst kam sie zu vorwaltender Geltung. Archäologie und Paläographie nahmen in allen Fächern einen bedeutenden Aufschwung, und so kam befruchtet und befruchtend diese geistige Bewegung auf dem Gebiete der Tonkunst in einer Anstalt zur Blüthe, deren herrliche, unvergeßliche Leistungen einen Glanzpunkt bilden in der Geschichte Frankreichs: wir meinen die nach einigen Jahren des reichsten künstlerischen Lebens und des erregendsten Einflusses leider zu früh eingegangene Singakademie des Fürsten von der Moskowa.*)

Mit ungewöhnlichem Scharfsinnn und Forschungsgeiste begabt, mit Einsicht und mit wahrem Benedictinerfleiße ausgerüstet, war Bottée de Toulmon der ersten und thätigsten Einer, der mit unermüdlicher Strebsamkeit und Beharrlichkeit die eröffneten neuen Bahnen betrat. Tag und Nacht war er mit paläographischen Untersuchungen beschäftigt; vergleichende Zusammenstellung alter Manuscripte, Lesen und Durchdenken alter Theoretiker und Geschichtschreiber, Entzifferung veralteter Tabulaturen, räthselhafter Neumen und Notenschriften füllte sein Leben aus. Mit dem trefflichen Kiesewetter trat er in briefliche Verbindung, ja, reiste eigens um seiner persönlichen Bekanntschaft willen nach Wien und knüpfte einen innigen auf gegenseitige Achtung gegründeten Freundschaftsbund mit den ausgezeichneten Deutschen, der den ausgezeichneten Franzosen um so kurze Zeit vorangehen sollte, für die Wissenschaft ein empfindlicher Doppelverlust.

Die Leistungen Bottée de Toulmon's entsprachen seinem Eifer und seinem Wissen. Seine Notizen und Abhandlungen sind zerstreut enthalten in den pariser musikalischen Zeitungen, in der „Katholischen Encyklopädie", den „Historischen Jahrbüchern", den Werken der „Antiquarischen Gesellschaft" und in der von der Regierung veröffentlichten „Sammlung ungedruckter Documente zur Geschichte Frankreichs". Mehrere sind selbstständig erschienen, aber fast vergriffen. Auch befinden sich in seinem Nachlasse noch ungedruckte Werke, unter diesen eine Uebersetzung von Kiesewetters Geschichte der abendländischen Musik, und eine bedeutende Anzahl von Musikwerken aus dem Mittelalter, namentlich eine werthvolle Sammlung von zwanzig und einigen Messen über das berühmte Thema l'homme

---

*) Ausführlich besprochen in diesen Blättern, Jahrg. 1847. Nr. 11—33.

armé, von ihm in heutige Notenschrift übertragen, eine Gattung, der er vorzugsweise seine Aufmerksamkeit widmete.

Die musikalische Bücherkunde war ein Zweig, den er mit wahrer Leidenschaft bearbeitete; davon giebt den sprechendsten Beweis sein hinterlassenes Material zu einem allgemeinen chronologisch geordneten und raisonnirten Verzeichniß der gesammten Musikliteratur. Ihm verdankt die Bibliothek des Conservatoire, der er seit 1831 unentgeldlich vorstand, nicht allein die dort eingeführte systematische Ordnung, sondern auch große Bereicherung in allen Fächern musikalischen Wissens, und vor allen die nach ihm benannte unschätzbare Sammlung der vorzüglichsten Tonschöpfungen des 15ten und 16ten Jahrhunderts in 95 Bänden, die er in Abschriften von Manuscripten aus der Wiener und Münchner Bibliothek gewann. Seine Privatbibliothek, auf die er aus eigenen Mitteln mehr zu verwenden vermochte als bei kärglicher Unterstützung von der Regierung das Conservatoire auf die seinige, gehört zu den reichhaltigsten in Paris. Seine letzte Arbeit war eine in Form eines Schreibens an seinen Wiener Freund veröffentlichte Abhandlung über den Räthselkanon Agnus Dei aus einer Messe des Pierre de la Rüe über das oben erwähnte berühmte Thema, davon der Verstorbene Schreiber dieses, der das Glück gehabt hatte, zwischen ihm, wie nicht minder auch dem Fürsten von der Moskowa und der gleiche Zwecke verfolgenden hochachtbaren „Niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" ersprießliche Verbindungen zu eröffnen, zur Anerkennung solcher Vermittelung ein Exemplar als willkommene und jetzt um so werthvollere Gabe persönlich brachte.

Bottée de Toulmon war Mitglied der Pariser antiquarischen Gesellschaft, der historischen Ausschüsse beim Ministerium des öffentlichen Unterrichts und Ritter der Ehrenlegion. Jüngst erst hatte ihn auch die Niederländische Gesellschaft zum correspondirenden Mitgliede ernannt. Er war am 15ten Mai 1797 in Paris geboren, und starb hier unerwartet am 22ten März am Schlagflusse.

Aug. Gathy.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Für Pianoforte.

Salon- und Charakterstücke.

A. Walter, Op. 5. Frühlingslied, Scherzo, Capriccio. Schuberth.

Von diesen drei Stücken hat uns das Frühlingslied am besten gefallen. Durch Frische und Schwung, so wie durch eine anmuthige Melodie mit hier und da guten Harmoniewendungen zeichnet es sich vor den anderen dieses Heftes aus; dabei ist es kurz und nicht zu schwer, so daß es wohl Freunde finden dürfte. — Der Anfang des Scherzo läßt Besseres von dem zweiten Theile erwarten, als dieser in der That bietet. Man vermißt darin ganz und gar die Verarbeitung des Hauptmotivs; als solche kann das hier und da nur eingestreute und eingefügte Motiv durchaus nicht gelten. Auch ist uns aufgefallen, daß der Componist in diesem Theile nie wieder auf das Thema zurückkommt. Nach langem Moduliren auf dem Quartsextaccorde von C-Moll angekommen, wiederholt er nur die letzten Tacte des ersten Theils in C-Moll transponirt. Gewiß würde dieses Scherzo, durch gute Verarbeitung des Motivs im zweiten Theil, so wie durch gedrängtere Rhythmen, durch die der Theil an Kürze gewonnen hätte, ein gelungener Satz geworden sein. — Wäre der Componist im Erfinden des Themas glücklicher gewesen, so würde das Capriccio, zumal da es Frische und Leben enthält, den Spieler gewiß mehr befriedigen. Das sechstactige Motiv, die gleichen Rhythmen, die zu oft einander folgen, wirken ermüdend auf den Hörer wie Spieler ein. Einen besseren Eindruck macht das Trio, in sofern es melodiöser ist und mehr Schwung hat. — Sämmtliche Stücke dieses Heftes können Spieler mittler Fertigkeit getrost in die Hand nehmen; sie seien ihnen somit empfohlen.

L. Ehlert, Op. 12. Lyrische Skizzen. Königsberg, Pfitzer u. Heilmann. 22½ Sgr.

Wird besprochen.

Instructives.

J. Nisch, Op. 12. Praktisches Elementarbuch zum Pianoforteunterricht nebst melodischen Uebungsstücken in allen gebräuchlichen Tonarten. 3tes u. 4tes Heft. Dresden, Louis Bauer. à 12½ Ngr.

Den Inhalt vorliegender Hefte bilden kurze Handstücke für angehende Spieler. Sie sind nicht übel gemacht und sind nicht so fade wie Vieles dergleichen.

Dr. Chr. Fr. Pohle, Leipziger Pianoforteschule für Kinder. Eigenthum des Verfassers. In Commission bei Peters. 1ste Abtheilung, 1 Thlr. 2te Abtheilung, 1 Thlr.

Wird besprochen.

Modeartikel, Fabrikarbeit.

J. Herz, Airs de ballet et Marche du Sacre de l'opéra „le Prophète". **5 Hefte. Breitkopf u. Härtel. à 15 Ngr.**

Erwähnte Stücke sind weiter nichts als bloße Arrangements, denen eine kurze Introduction von Hrn. Herz's eigener Mache vorangeht; zuweilen findet sich auch einige Ausschmückung, ein Anflug von Passagen u. s. w.

Louise Chouquet, Scène de bal: Mazurka et Galop, de l'opéra Ernani p. Verdi. **Schott. 45 Kr.**

Auch weiter nichts als ein simples Arrangement, noch einfacher und harmloser als die vorigen.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Fl. Geyer, Op. 15. Trio für Violine, Violoncell und Pianoforte. Bote u. Bock. 2½ Thlr.

Wird besprochen.

Für Violine.

Ap. de Kontski, Op. 2. Grande Fantaisie sur l'opera de Donizetti: Lucia. **Schlesinger.** Avec Piano **1¼ Thlr.**

Wird besprochen.

Für Violoncell mit Pianoforte.

F. A. Kummer, Op. 94. Deux Divertissements sur le Prophète. **2 Hefte. Breitkopf und Härtel. à 20 Ngr.**

Diese Prophetenliteratur überschwemmt wie ein reißender Strom die Musikwelt! Eine Woge nach der anderen rollt daher! — Endlos wird die Wasserwüste! — Auch Hr. Kummer hat sein Scherflein beigetragen; es läßt sich dagegen nichts einwenden, denn wer wollte wagen, gegen diesen Strom zu schwimmen?! — Die Stücke sind natürlich nur für Liebhaber; der Kunst wird durch oben genannte Literatur wenig genützt.

J. Boissaux, Fantaisie sur un air bavarois. **Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

Bietet kein Fünkchen Neues! Abgedroschen der Form und dem Inhalte nach! Die Schwierigkeit ist nicht bedeutend! Die amateurs werden sich daran ergötzen. —

Für Streichinstrumente.

L. Spohr, 140stes Werk. Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Vclls. Luckhardt. 3 Thlr.

Wird besprochen.

Für Flöte mit Pianoforte.

A. B. Fürstenau, Op. 145. Trois Rondinos sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel. 3 Hefte, à 20 Ngr.**

„La feuille de trèfle" sind die Rondinos benamset, der Prophet giebt den Stoff, Hr. Fürstenau hat ihn verarbeitet — also kauft! kauft! Ihr Leute. —

E. Walckiers, Op. 87. Quatre Fantaisies sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.**

Es liegt uns nur die Flötenpartie vor; ist eine Piano- oder sonstige Begleitung dazu? Wir wissen es nicht. Ein Urtheil über die Wirkung der Phantasien können wir daher nicht abgeben; wir können nur sagen, daß die Schwierigkeit nicht bedeutend ist.

Opern im Clavierauszug.

M. W. Balfe, Terzett für drei weibliche Stimmen aus der komischen Oper: Falstaff. Bote u. Bock. 1 Thlr.

Wird besprochen.

Lieder mit Pianoforte.

Enrichetta Nissen, La partenza. Poesia di Metastasio. **Kistner. 10 Ngr.**

Viel italienisches Gepräge, aber warm empfunden.

Fr. Kücken, Op. 52. Nr. 2. Winter „Nun weht auf der Haide" von Geibel. Kistner. 3 Ausgaben, für Bariton oder Alt, für Baß und für Sopran oder Tenor. 15 Ngr.

Ein guter Sänger mit schöner Stimme kann sich in diesem Liede zeigen; im Uebrigen aber läßt es keinen Fortschritt des Verfassers erblicken; es ist eitel Concession an die Masse!

S. Saloman, Op. 24. Sechs Lieder. Schlesinger. ⅔ Thlr.

A. Methfessel, Op. 135. Drei Lieder. Minden, Fisz-mer. 22½ Sgr.

H. Gödecke, Op. 5. Gedichte von Rollet, Falkmann und Lucä. Fiszmer. 20 Sgr.

L. Schlottmann, Op. 2. Lieder aus Löwenstein's Kindergarten. Schlesinger. 25 Sgr.

G. Barth, Op. 21. Sechs Gesänge und Lieder. Witzendorf (Whistling). 4 Hefte, à 45, 30 Kr., 1 Fl.

B. Molique, Op. 38. Sechs Lieder. London, Ewer u. Comp. (Leipzig, Leede.) 1 Thlr.

— — —, Op. 39. Sechs geistliche Lieder. Ebend. 1stes Heft. 22½ Ngr.

Werden besprochen.

C. Reinecke, Op. 18. Sechs Lieder und Gesänge. Kistner. 22½ Ngr.

Duetten für zwei Singstimmen mit Pfte.

R. Schumann, Op. 78. Vier Duette für Sopran und Tenor. Luckhardt. 1 Thlr. 5 Sgr.

Wird besprochen.

Mehrstimmige Gesänge.

Fr. u. L. Erk und **W. Greef**, Sängerhain. Sammlung heiterer und ernster Gesänge für Gymnasien, Real- und Bürgerschulen. Erstes Heft. Essen, G. D. Bädeker, 1850. 6 Sgr.

Die Herausgeber zeigen auch in dieser Sammlung ihre oft anerkannte Befähigung für die Wirksamkeit auf dem Gebiete des Volks- und Schulgesanges. Vorliegendes erstes Heft enthält ein-, zwei-, drei- und vierstimmige Lieder, sorgsam ausgewählt, und ein Verzeichniß der Dichter und Componisten nebst biographischen Notizen. Ein zweites Inhaltsverzeichniß giebt auch die Jahreszahlen der Entstehung an, sowohl der Dichtungen wie der Weisen. Man sieht also, daß Nichts versäumt ist, um die Sammlung empfehlenswerth zu machen; hoffentlich werden die nachfolgenden zwei Hefte nicht weniger Gutes bringen.

Für Männerstimmen.

W. Greef, Alte und neue Männerlieder. 7tes Heft. Essen, Bädeker, 1850.

Den Freunden des Männergesanges sind die sechs ersten Hefte der erwähnten Sammlung bekannt und lieb; auch das jetzige siebente bietet ihnen eine Vermehrung ihres Liederschatzes, die eben so willkommen sein wird. Das Heft enthält zwanzig Original-Compositionen.

Fr. Mücke, Op. 10. Der Deutschen Schlachtgesang, von R. Linderer, für Doppelchor. Fiszmer. Partitur u. Stimmen, 17½ Sgr. Stimmen allein, 10 Sgr.

Frisch, kräftig und gesund. Ein entsprechender Vortrag sichert dem Liede eine nicht unbedeutende Wirkung.

Besprochen werden:

L. Beate, Sechs Lieder für Männerstimmen. Whistling. 1 Thlr.

H. Dorn, Op. 62. Drei scherzhafte Lieder. Bote und Bock. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr.

G. Barth, Chöre und Quartette. Op. 19. Nr. 3. Schifffahrt. Glöggl (Whistling). Preis nicht angegeb.

— — —, Drei Quartette. Op. 16. Nr. 3. Bach und Herz. Ebend. 30 Kr.

— — —, Sammlung von Chören und Quartetten. Heft VI. Op. 17. Nr. 4. An den Sonnenschein. Ebend. 30 Kr.

— — —, desgl. Heft. VII. Op. 17. Nr. 5. Samson. Ebend. 45 Kr.

Für Orchester.

O. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, komisch-phantastische Oper in 3 Acten. Bote u. Bock. Ouvertüre für grosses Orch. 3 Thlr. Clavierauszug für Pfte. zu 2 H. 20 Sgr.

Wird besprochen.

Kirchenmusik.

G. Meyerbeer, Festhymne für Solostimmen mit Chor (a capella) (Pianoforte ad libitum). Bote u. Bock. 1⅙ Thlr.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Hymne: „Hör' mein Bitten ꝛc." für eine Sopranstimme mit Chor und Orgelbegleitung. Bote u. Bock. 20 Sgr.

G. Barth, Op. 20. Graduale für Sopransolo, Chor und Orchester. Glöggl (Whistling). 2 Fl.

E. Fr. Richter, Op. 17. Der 137ste Psalm (An den Wassern zu Babel ꝛc.) für Sopransolo, Chor und Orchester. Clavierauszug. Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

Werden besprochen.

Für Violoncell.

J. J. F. Dotzauer, Op. 177. Le Carneval de Venise. Berlin, Damköhler. Mit Orchester 1⅔ Thlr. Mit Pfte. 1⅙ Thlr.

Wird besprochen.

J. J. F. Dotzauer, Op. 175. Sept Etudes. Berlin, Damköhler. 20 Sgr.

— — —, Op. 176. L'indépendance des doigts de la main gauche; huit imitations et Postludes. Ebend. 22½ Sgr.

Werden besprochen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.
Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 32.** Den 19. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Aus Paris.

Erste Kunstsaison der Republik.
(Schlußartikel.)

Der Cäcilienverein zur Aufführung großer Instrumental- und Gesangswerke gab auch dieses Jahr alle vierzehn Tage abwechselnd mit der Conservatoirgesellschaft, unter Manera's Leitung seine besuchten Concerte und führte neben den Werken bekannter Meister auch die Erzeugnisse jüngerer Componisten auf, die im Conservatoire den gewünschten Eintritt nicht erlangen konnten; unter andern eine recht wackere zweite Symphonie des talentvollen Theodor Gouvy, welche gefiel.

Der sogenannten Philharmonischen Gesellschaft unter Boiseau's Direction, die seit 24 Jahren besteht, müssen wir flüchtig gedenken. Es ist ein Verein von jungen Dilettanten und auch Künstlern, der einem gewissen Publikum, meist aus der mittlern Bürgerklasse Ouvertüren und andere Orchesterstücke zum Besten giebt, und worin sich Sänger und Instrumentalisten mit Solopartien hören lassen. Romanze und Chanson spielen in diesen Unterhaltungen eine bedeutende unkünstlerische Rolle.

Kammermusik. Im Jahre 1847 zeigte sich eine vorherrschende Theilnahme für diese Gattung der Kunst. Viele Künstler, wie Kalkbrenner, Hallé, Batta, Gouffé, Tilmant, Dancla und kunstgeübte Dilettanten, unter andern vorzüglich Baron Tramont, hatten durch mehrjährige regelmäßige Matinéen ein nicht unbedeutendes Publikum dazu herangebildet. In demselben Jahre also, da sich vielfältig der Wunsch aussprach solche Privatmatinéen zu öffentlichen Concerten erweitert zu sehen, wurde von mehren Seiten durch Errichtung solcher Vereine diesem Wunsche entsprochen. Die vorzüglichsten waren die von Hallé, Mad. Wartel und den Brüdern Dancla, deren wir in einem frühern Berichte ausführlicher gedachten. Mit einem Schlage ward ihnen durch die Februarrevolution ein Ende gemacht. Später mußte Hallé, der bisher einer so glänzenden Existenz sich hier zu erfreuen gehabt hatte mit Frau und Kindern nach England auswandern, und Dancla, der ausgezeichnete Violinkünstler, dem in den darauf folgenden bösen Zeiten seine Kunst nicht mehr zum Broderwerb genügte, in einem unansehnlichen Städtchen der Bretagne, wo ihm Freunde eine kleine Postschreiberstelle verschafften, sein Unterkommen suchen. Nur der von Mad. Wartel in Verbindung mit eilf andern Künstlern gestiftete Concert-Verein für classische Musik entging dem allgemeinen Schicksal. Was die Conservatoirgesellschaft für Orchestermusik war, für Kammermusik zu sein, war des Vereins Zweck und Bestreben. Claviertrio's, Quartetts und größere Werke für Saiteninstrumente, Reicha's Quintette für Blasinstrumente und ähnliche Werke kamen in großer Vollendung zu Gehör. Haydn, Mozart, Beethoven nahmen in den anziehenden Programmen den Hauptplatz ein. Bach's Sonate für Clavier und Geige, sein D-Moll-Concert für Clavier mit obliga-

tem Quintett, Mendelssohn's erstes Pianoforte-Trio, Hummel's Septettt wurden von Mad. Wartel mit großer Virtuosität und dem ihr eignen schönen Sinn für dergleichen Musik vorgetragen; so auch ein Nonett für Pianof. von Bertini, das sehr modern und rauschend gehalten war und dem Rufe des talentvollen Etüdencomponisten nicht entsprach. Beethovens Septuor ward von ausgezeichneten Künstlern mit seltener Vollendung ausgeführt und mit stürmischen Beifall aufgenommen. Des Beethoven'schen B-Dur-Quartetts (Nr. 13.) das auch zur Ausführung kam und hier so selten gehört wird, müssen wir des Umstandes wegen besonders gedenken, weil es bei dieser Gelegenheit als das mühsam zusammengeraffte Product einer altersschwachen kränklichen Phantasie recensirt ward, die bei versiegtem Melodienquell, ohne Maßhaltung und Geschmack zu den Hilfsmitteln der Theorie oder Methode ihre Zuflucht nimmt, um damit zu Stande zu kommen. Im ganzen hatte man in den Concerten dieses Vereins alles beisammen, was die Freude an Musik zu erhöhen geeignet ist: gebildetes Publikum, bekannte Gesichter, gemüthliches Beisammensein, anziehende Programme und wahren Genuß.

Concerte. Zu milden Zwecken gab es deren bei der wechselnden großen Noth gar viele und glänzendste. Prachtvolle an äußerer Ausstattung im Wintergarten der Champs Elysées, Nachtfeste und Tagfeste, wo es mehr auf Unterhaltung abgesehen war, als auf Musikgenuß. In einem derselben wurden fünftausend Billets zu zehn Franken abgesetzt. Das Fest vom 3. Februar nebst Tanzmusik unter Strauß, zum Besten der Literaten- und Künstlervereine (Theaterdichter, Musiker, Maler, Kupferstecher, Lithographen rc.) bei welcher Gelegenheit das innerste Gebäude am hellen Tage von 4500 Wachskerzen und 1000 flimmernden Kronleuchtern erleuchtet war, und die Tausende von Theilnehmern unter den Tönen eines wohlbesetzten Orchesters in einem Zaubergarten zwischen grünenden Matten und den seltensten tropischen Gewächsen einherwandelten oder Erfrischungen einnahmen, glich einem Mährchen aus tausend und einer Nacht. Diese Feste und der Besuch der höhern Gesellschaft, hatten zur Folge, daß viele Quasi-Concerte dort veranstaltet wurden, die den Charakter der in Deutschland beliebten, öffentlichen Gesellschaftsgärten annahmen, d. h. wo künstlerische Unterhaltung mit Wohlleben und anderer Ergötzung Hand in Hand ging, aber dabei doch so vorherrschend blieb, daß mancher geachtete Künstler, der das Anerbieten dort aufzutreten früher als eine ehrenrührige Aufforderung betrachtet haben wurde, nunmehr seine Mitwirkung willig zusagte. Officieller Concerte gab es mehre; so bei einer Feierlichkeit auf der Präfectur ein glänzendes, wo Girard mit seinem Conservatoirorchester unter andern das Finale aus der C-Moll- und das Andante aus der Adur-Symphonie vortrug, und das Finale des zweiten Akts der „Vestalin" zur Aufführung kam. Der Präsident, der zwar keine königliche Kapelle im Dienste hat, gab doch auch einige glänzende Musikabende, in welcher beliebte Künstler Solistenehre genossen. Eine Dem. Juliette Godillon, die als Organist an der Domkirche zu Meaux angestellt ist, trug in einer derselben eines ihrer sogenannten „Hoffmann'schen Phantasiestücke" für Pianof. mit großem Erfolg vor und phantasirte über aufgegebene Motive mit Glück. Sonst war von Concerten im Vergleich zu frühern Zeiten nicht viel die Rede; den Künstlern fehlte Muth und Lust; auch kam in jeder Beziehung wenig dabei heraus. Therese Milanollo gab deren drei, welchen das Andenken an die so früh dahingeschiedene jüngere Schwester ein erhöhtes Interesse gab. Herr und Frau Uccelli, er als Componist, sie als Sängerin, traten im Sax'schen Saale in die Oeffentlichkeit und fanden Theilnahme. So Mad. Cabel, eine Belgierin, die bei der komischen Oper ein Engagement annahm. Emil Prudent hatte großen Zulauf, und trug sein symphonistisches Concert B-Dur mit verdientem Beifall vor, das, wie wir gesehen, später die Ehre des Vortrags in den Conservatoireconcerten erlebte. Dem. Aglaé Masson (nunmehrige Massart) füllte ihren Concertabend mit Hummel's Septett, Beethoven's Cis-Moll-Sonate und Lißt's Phantasie über Motive aus Robert, worin sie große künstlerische Begabung ververrieth, auf das glänzendste aus. Stamaty, aus Kalkbrenners Schule, zeigte Sinn und Geschmack in Auswahl sowohl als Ausführung seines Concertprogrammes, welches außer Bach'scher Präludien und Fugen, Beethovens C-Dur-Sonate (53) Mozarts Phantasie, auch eine Sonate und einige Etüden vom Concertgeber brachte. Dem. Josephine Martin gehört zu den bessern Pianistinnen und gab als solche auch ihr Concert. Dergleichen that auf ihrem Besuch aus Brüssel Mad. Pleyel in Gemeinschaft mit Batta. Dem. Mattmann, ebenfalls aus Kalkbrenner's Schule, gab zwar kein Concert, wohl aber bei sich zu Hause einige Matinéen, deren wir gedenken müssen, weil die talentvolle Pianistin gutes Musikgefühl hat und namentlich Beethoven, mit echt künstlerischer Begeisterung vorträgt. Aus ähnlichen Gründen dürfen wir die Matinéen einer andern, aber ältern Dame nicht mit Stillschweigen übergehen, der Mad. Farenc, deren wir bereits bei Gelegenheit ihrer in Conservatoire zur Ausführung gekommenen schönen Symphonie erwähnten, und die in der Kunst einen selte-

nen Ernst und kräftigen Geist entwickelt. Auch der Violoncellist J. Offenbach gab Concerte und trat überdies in mehren Concerten auf, mit großem Erfolg namentlich in einem von der italienischen Truppe zum Besten der Armen veranstalteten, so wie auch beim Präsidenten. Von seiner für die komische Oper geschriebenen Operette „Müllerin und Pächterin" kam bei ihm zu Hause, auch an andern Orten verschiedenes, und bei einer großen Feier des vormaligen Ministers Leon Faucher ein großer Theil davon zur Aufführung, und gefiel.

Zur Feier der Februartage erwartete das Volk ziemlich allgemein irgend eine festliche Begehung. Mit guter, aber unbewußter Ironie beschloß die Nationalversammlung in ihrem Sinne das Fest durch einen Trauergottesdienst zu feiern. Für den musikalischen Theil desselben in der Madelaine sorgte Girard mit Orchester und Chor des Conservatoire; zur Ausführung kam: Trauermarsch aus der Eroica, Dies irae aus Cherubini's großem Requiem, Mozart's Lacrymosa und der prachtvolle alte Kirchengesang De profundis vierstimmig; dann nach dem Te Deum und Lesueur's Hymne Urbe Beata zum Schluß das Domine salvam fac rempublicam, von Auber eigens für diese Feier gesetzt. Zur selben Zeit, am Fuße der Julisäule unter Landelle's Leitung Trauermusik und Nationalhymne von Arbeiterchören und Orpheonisten, worin die Nationalgarde einstimmte. Eine ähnliche politische Feierlichkeit fand am 4ten Mai statt, am Tage der Ausrufung der Republik, bei welcher ein Tedeum von Elwart componirt auf dem Concertplatz im Freien zur Aufführung kam, weniger zu Gehör, da im Freien und zumal auf so gewaltigem Raume wohl massenhafter Gesang, eine Marseillaise unisono, in vernehmlichem Wellenschlage daherrauschen kann, nicht aber mehrstimmiger auf Ausdrucksnüancen berechneter, und wenn er auch noch so breit und einfach gehalten wäre. Dieses Mißlingen der Danksagung übrigens für ein Geschenk das so vielen unerwünscht zufiel, mag manchen Abgeneigten, der für Schadenfreude empfänglich, gleichsam als Genugthuung willkommen gewesen sein.

(Schluß folgt.)

Aus Hamburg.

Das Abschiedsconcert des Herrn Kapellmeisters Krebs war nicht so stark besucht, wie man es sonst gewohnt ist. Einerseits mag die Ursache in der wirklich ungemein großen Zahl von Concerten und musikalischen Unterhaltungen aller Art, welche die Saison diesesmal gebracht hat, zu suchen sein, anderseits hat auch wohl die Zusammenstellung des Programms dazu beigetragen, Viele mögen endlich an den Abschied des Herrn Kapellmeisters nicht so recht geglaubt und somit auch noch ein zweites Conzert erwartet haben. Was nun das Programm anbetrifft, so war es allerdings ein solches, das die Masse nicht anziehen konnte. Man ist in den Krebs'schen Concerten gewohnt, eine Beethovensche Symphonie zu hören, aber dann muß irgend etwas „Piquantes" vorangehen, einige Solosachen, oder irgend ein neues, berühmtes Musikstück, wie vor einigen Jahren „die Wüste" :c. Statt dessen gab Herr Krebs den Elias von Mendelssohn. Wir sind weit entfernt, diesem letzteren Werke die Bedeutung absprechen zu wollen, aber dasselbe im Verein mit einer großen Symphonie an einem Abend zur Aufführung bringen zu lassen, und noch dazu vor einem Hamburger Publikum, macht der praktischen Geschäftserfahrung des Herrn Kapellmeisters keine Ehre. Was nun die Execution anbetrifft, so waren die gewohnten Massen wieder da. Die Symphonie ging ausgezeichnet, das Oratorium konnte auch wohl in Betreff der Auffassung mehrerer Solostimmen nicht so recht ansprechen.

Rob. Schumann und dessen Frau leben noch in der Erinnerung fort, und Jederman freut sich, daß Beide außer der Anerkennung auch noch so großen materiellen Nutzen bei uns genossen haben. Mit Nächstem erwarten wir auch die Klavierspielerin Wilhelmine Clauß.

Im Theater wirkt noch fortwährend „der Prophet" mit großem Erfolg. Heute ist zum Benefiz des Opern-Regisseurs Herrn Greiner Cherubini's „Wasserträger"; nach langer Zeit zum ersten Male eine Abwechselung, und eine sehr gute. Vom Opernpersonal sind zwei Sängerinnen abgegangen: Mad. Howitz-Steinau und Fräulein Sophie Trietsch, beide im Besitz der Parthie der Bertha im Propheten. Das Personal des Thaliatheaters, inclusive das des Orchesters soll bis auf wenige Ausnahmen gänzlich entlassen sein.

Kleine Zeitung.

Paris. — Joachim und Cossmann. Der zeitweilige Aufenthalt genannter Künstler in Paris hat nicht wenig zur Anregung des Kunstsinnes und zur Verschönerung künstlerischen Beisammens gewirkt. In Privatgesellschaften, in öffentlichen Concerten, und besonders in den Musikabenden der Mad. Wartel und Rosenhain's, an welchen sie sich näher betheiligten, nahmen beide eine bedeutende Stelle ein und leisteten Vorzügliches. In Gemeinschaft mit ihnen richtete,
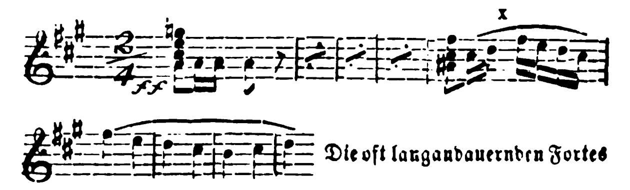
nach leider erfolgter Auflösung des „Vereins für klassische Kammermusik", Mad. Wartel, die talentvolle und liebenswürdige Pianistin, eine Reihe musikalischer Soireen ein zur Aufführung vom Besten aus dieser Gattung, und bewährte auch hier, sowohl in Auswahl als Vortrag, den schönen Sinn, den sie schon früher hier bethätigt, aber gewiß noch ausgebildeter und gekräftigt aus Deutschland, das sie bekanntlich längere Zeit bereiste, mit zurückgebracht hat. Vielseitiger Aufforderung nachgebend, entschloß sich seinerseits Rosenhain, der sich seit Jahren schon, zum Bedauern seiner Freunde und Verehrer, ganz von der Oeffentlichkeit fern gehalten hatte und nur bei sich zu Hause im engern Kreise der Kunst huldigte und seine interessanten Compositionen zu Gehör brachte, auch mal ein Uebriges zu thun und gleichfalls im Erard'schen Concertsaale drei, sage drei Musikabende zu veranstalten; und gleich am ersten (der zweite findet heute statt), zur Ueberraschung der Urtheilsfähigen, die ihn lange nicht, oder auch noch gar nicht gehört hatten, zeigte sich, was wir schon längst wußten: daß Rosenhain in jeder Beziehung ein Künstler ersten Ranges ist, und was Gesinnung, geistige Auffassung und angemessenen Vortrag betrifft, auf einer weit höhern Stufe künstlerischer Bildung steht, als dieser oder jener moderne Claviervirtuos, dessen Name durch den Glanz der Virtuosität in Europa größere Berühmtheit erlangte als der seinige. Gerade in dieser Beziehung war er trefflich unterstützt von Joachim und Cossmann, Geiger und Violoncellist. Cossmann, der lange Jahre in Paris ansässig und hier auch oft und mit Beifall aufgetreten war, kehrte diesesmal, fast möchte ich sagen ein Anderer hierher zurück, als er uns verlassen hatte. Trotz seiner anerkannten Begabung, konnte man sich in damaliger Zeit nicht verhehlen, daß es ihm an geistiger Freiheit fehle und an der damit verbundenen Unabhängigkeit und freien Bewegung des Vortrags, ein Mangel der sich sogar durch eine gewisse Trockenheit oder Nüchternheit des Tones kund zu geben schien, was man denn auch, um dem Künstler nicht Unrecht zu thun, wohl dem Instrumente beizumessen geneigt war. Seltsam genug, was Künstler sonst aus Paris zu holen pflegen und er hier nicht fand, das hat umgekehrt Cossmann aus Deutschland und England mit hierher gebracht: Leben, Grazie und Geschmack. Die Umwandlung war, für mich wenigstens, die überraschendste. Und da auch er bei solcher Befähigung den Ernst denkender Künstler besitzt und den Virtuosenfirlefanz verschmäht, so muß er unbedingt den Besten seines Faches angereiht werden. Von Joachim läßt sich nicht viel sagen. Den muß man hören und wo möglich kennen. Wo in so jungen Jahren solche Gediegenheit und solcher Ernst der Gesinnung, mit solcher Meisterschaft, solcher Anspruchslosigkeit, mit solcher Begabung, so viel Einfachheit und solche Liebenswürdigkeit des Gemühts vereinigt sind, da ist man sich bewußt daß man Seltenes vor sich hat; weiß aber nicht was man am Meisten lieb und werth hält, ob den Künstler, ob den Menschen. Joachim ist der Berufenen einer, aber auch ein Auserwählter.

A. G.

Vermischtes.

Chronik musikalischen Blödsinnes. Diesmal muß der Chronikschreiber nothgedrungen etwas weiter als gewöhnlich ausholen und er thut es mit Folgendem:

Gewiß ist es eine der bezeichnetsten Eigenthümlichkeiten Beethovens, daß man in seinen Orchesterwerken niemals ein Mezzoforte findet. Jenes unglückseelige Grau, das ein Ding dann charakterisirt, wenn dasselbe weder schwarz noch weiß ist, jene Farbe der Halbheit und Unentschiedenheit kennt Beethoven als stehende Tonfarbe gar nicht; er berührt sie zwar auf dem Wege vom Piano zum Forte, vom Forte zum Piano, schreibt sie aber nie vor. Nun führte man kürzlich in einer großen deutschen Stadt die A-Dur-Symphonie auf. Im Finale derselben giebt es gegen den Schluß hin eine Stelle, welche die folgende Andeutung dem Kundigen in die Erinnerung rufend wird:



Die oft langandauernden Fortes und Pianos Beethovens nicht begreifen könnend, im Sinne einer gemüthlichen Abwechselung die obige Stelle verbessern wollend, hatte ein früherer Dirigent in angestammter Weisheit befohlen, von X an Piano zu spielen und hatte man nach dieser Ordre Partitur und Stimmen bezeichnet. Nach Jahren überkam die Direktion ein junger Springinsfeld, der zwar keine angestammte Weisheit aber desto mehr Ueberspanntheit, d. h. gesunden Menschenverstand und hohe Begeisterung für die Kunst, d. h. für Beethoven aufzuweisen hatte. Dieser wußte nichts Eiligeres zu thun, als der X-Stelle ihr Menschenrecht zurückzugeben, das schändliche Piano wieder auszumerzen und des brausenden Fortes so recht nach Herzenslust sich zu erfreuen. Der Springinsfeld sprang jedoch wieder hinweg, weit hinweg, über viele, viele Felder und die angestammte Weisheit nahm aufs Neue den Concertscepter in die wunderwirkende Hand. Nun, dem Aehnliches hat die neueste Weltgeschichte noch mehr aufzuweisen. Der Weisheit mochte jedoch in dem gewissen Jahre des Heils eine dunkle Ahnung von der Zweifelhaftigkeit ihrer Anstammung beigekommen sein, wie dies zu jener Zeit gewissen anderen Leuten ebenfalls ergangen sein soll, und die vollständige Reaction für doch nicht an der Zeit haltend, befahl die Weisheit für jene obenerwähnte Aufführung, die X-Stelle weder Forte noch Piano, weder schwarz noch weiß, — sondern mezzoforte, grau, monarchisch-constitutionell zu spielen. Wer stimmte hier nicht mit dem Chronikschreiber in den Ausruf ein: O Blödsinn des Dirigenten!

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 33.** Den 23. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zeitgemäße Betrachtungen

von

C. M.

I.
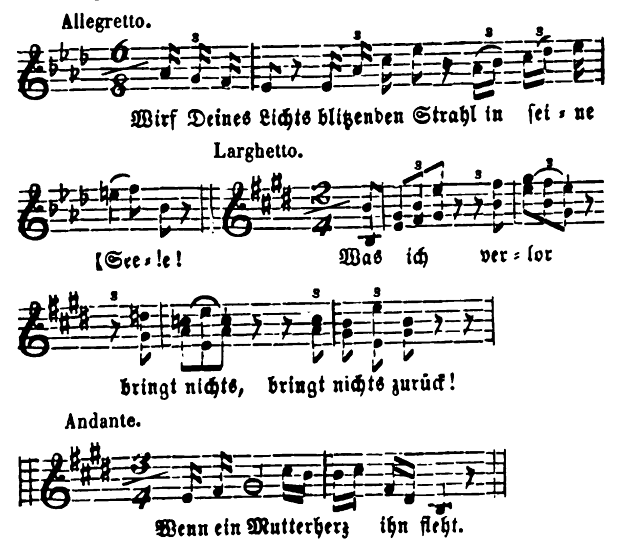
Dramatisch.

Ein falscher Prophet zieht durch die Gauen des uneinigen und unfreien Deutschlands: in vaterländischer Zunge geht wieder einmal ein starkes Gerede von „dramatisch". Wir zweifeln keinen Augenblick daran, daß alle Diejenigen, welche fortwährend die Bezeichnungen „dramatische Musik" und „dramatischer Gesang" im Munde oder in der Feder führen, vollkommen wissen, was sie damit sagen wollen; aus zahlreichen Beobachtungen wissen wir aber auch, daß viele Hörer dieser Reden und Leser dieser Phrasen die Unklarheit nicht zu überwinden vermögen, welche von diesen billigen Schlagwörtern eben so unzertrennlich ist, als von den vielen anderen, die uns auf den Gebieten der Wissenschaft, Politik und Religion tagtäglich aufstoßen. Seitdem dem fruchtbaren Boden der Gegenwart freilich eine eigene Propheten-Literatur entkeimt und dem Referenten eines gewissen Journals die Unsterblichkeit gesichert ist, sollte man billiger Weise Anstand nehmen, ein Werk anzurühren, dessen Schöpfer des Beifalls des modernen Publikums, der modernen Künstler und modernen Kritiker eben so sicher sein darf, als sich noch stets die Anziehungskraft der Geldsäcke bewährt hat, über die derselbe „zum Heile der Kunst" gebietet. Man kann es dem oben erwähnten Referenten überlassen, von dem Inhalte des Propheten-Büchleins Notiz zu nehmen oder nicht — beiläufig gesagt, giebt es nicht leicht etwas Komischeres, als wenn Einer mit gutem Gewissen der unabweisbarsten Heiterkeit sich überläßt, und ein Anderer kommt und erklärt mit gewichtiger Miene, der Gegenstand seiner Heiterkeit verdiene weit eher Ehrfurcht, als Lachen. Um nun aber jenem Referenten wenigstens einiger Maßen beizuspringen, so mag hier erwähnt sein, daß in dem erwähnten Büchlein sich auch auf die Anerkennung Meyerbeer's seiten der Dresdner Kapelle berufen wird, und daß diese Anerkennung in der Ueberreichung eines Lorbeerkranzes durch die Herren Lipinski und Schubert bestanden haben soll, welchen letzteren Umstand übrigens ein Hamburger Correspondent dieses Blattes bereits erwähnt und gewürdigt hat. Da wir zufällig hierin sehr genau unterrichtet sind, so wollen wir zur Steuer der Wahrheit eingestehen, daß dieser Umstand allerdings in Wahrheit beruht; Brutus und Cassius sind auch ehrenwerthe Männer, wenigstens sagt es Antonius, und Shakespeare hätte hinzusetzen können: „sie kennen ihre Pappenheimer!" Die Dresdner Kapelle aber besteht aus beinahe 80 Mitgliedern, und will der in Propheten-Literatur Machende oder der Componist oder der unglückliche Leser des Büchleins die fünf namhaftesten Kapellmitglieder, welche in einem Momente verzeihlicher Verirrung ihre Ansicht für die der ganzen Corporation zu halten so bescheiden waren, für die Dresdner Kapelle ansehen, so haben wir — nicht das
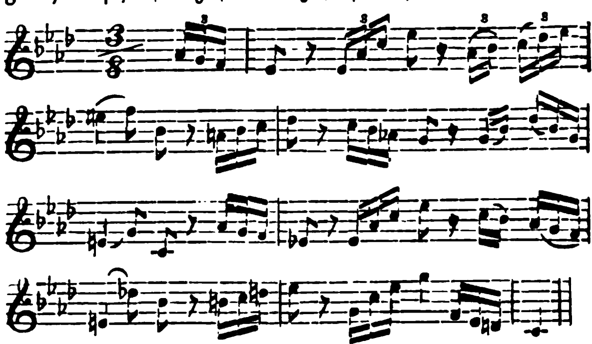
Mindeste dagegen; wir gratuliren im Gegentheile dieser Corporation, daß sie noch Männer von Aufopferungsfähigkeit zählt, die bei den Kundgebungen ihrer glühenden Ueberzeugung selbst die voraussichtlich unausbleiblichen Proteste der treuen Bekenner wahrer Kunst nicht scheuen. Doch zur Sache!

Wir fragen: worin liegt in den Opern Meyerbeer's das, was man vorzugsweise dramatisch zu nennen beliebt, und was die Musik derselben von der Musik dramatischer Mustercompositionen demnach unterscheidet?

Beginnen wir bei dem Besonderen, dem dramatischen Gesange, ehe wir das Allgemeine, die dramatische Musik überhaupt in's Auge fassen. Der Gesang ist die gesungene Rede, der in Worten ausgedrückte und in seinem Ausdrucke durch den Ton gehobene Gedanke, dessen Recht auf musikalische Wiedergabe wir einstweilen bereitwillig voraussetzen. Betrachten wir zunächst die musikalische Einkleidung dieses Gedankens, die, in was immer für einer Sprache er ausgesprochen werden mag, die Natürlichkeit der Rede doch niemals beeinträchtigen darf. Hier stoßen uns sogleich Erscheinungen der folgenden Art auf:



Aber so wird doch kein vernünftiger Mensch singen, wirft der Kunstunverständige ein; — ja, das ist dramatisch, erwidert der Erleuchtete. Wäre das dramatischer Gesang, so hätten Gluck, Mozart, Cherubini und Spontini ihre Studien auf dem Neumarkte zu Dresden oder dem Brühl in Leipzig machen sollen. Was ist es aber denn, wenn es nicht dramatisch ist? denn von Wirkung ist es zuverlässig auf der Bühne. Vorläufig ist auf diese gerechtfertigte Frage nur zu antworten, daß dergleichen Gesangsweisen einem guten Christen im besten Falle gesucht, übertrieben, unnatürlich, raffinirt erscheinen, und es auch nicht wahrscheinlich ist, daß eine mit solchen Mitteln betriebene Propaganda des hebräischen Kunstgeschmacks Erfolg haben sollte. — Gelingt es dem Componisten nun wirklich, Anfänge der obigen Art weiter fortzuführen und ein zunächst nur kleines Ganze aus dergleichen Phrasen zusammenzustoppeln, wie etwa:



so haben wir zwar ein Gesangsthema, auf dieses jedoch findet — wie sich von selbst versteht — das oben Gesagte nur in um so höherem Grade seine Anwendung. Was nun aber den ganzen in solcher Weise zum Ausdrucke gelangenden Wortgedanken anbetrifft, so kann er wohl von der Beschaffenheit sein, daß er einen ungewöhnlich lebhaften Ausdruck fordert oder verträgt, wie z. B. (exaltirt):

Wirf deines Lichts blitzenden Strahl in seine Seele!
Der Wahrheit Glanz läutre sein Herz von Schuld und Fehle!
Ja, läutre ihn gleich edlem Erz durch Flammenkraft u. s. w.

unstreitig aber darf der Ausdruck der Phrase dem Totalausdrucke des Gedankens zu Liebe nicht bis zur Unnatur führen, und es müßten andere Mittel, als die der Declamation, gesucht werden, um jene Lebhaftigkeit des Ausdrucks zu erreichen — Mittel, wie sie ganz naheliegend das malende Orchester im Ueberfluß darbietet. — Der nun vollständig in das musikalische Thema eingekleidete Wortgedanke ist aber nur Theil einer dramatischen Situation; ihm folgt ein neuer Theil in anderem Gewande, mit dem es sich entweder auf gleiche oder nur ähnliche Weise verhält, wie z. B.:
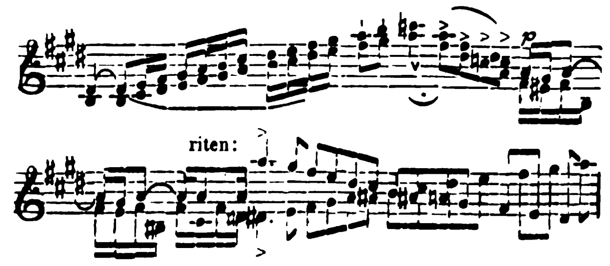


und wenn es hoch kommt, so tritt — der musikalischen Abrundung zu Gefallen — nach dem neuen Thema das alte wiederholungsweise noch einmal auf. So wird ein ganzes Tempo, ein Hauptheil einer dra-

matischen Gesangsnummer fertig; — nun, man kennt ja die Formen, an denen der Operncomponist von heute nach innerster Nothwendigkeit sich weiterhaspelt. — Vergessen wir jedoch die Cadenz nicht, die am Schlusse eines solchen Haupttheils niemals einzutreten ermangelt; sie bildet nicht nur die Pointe desselben, sondern ihr regelmäßiges Vorhandensein erklärt uns auch das Wollen des Componisten ziemlich deutlich. Der Zuhörer pflegt der Aufforderung zur Handarbeit oft mit einer Todesverachtung Folge zu leisten, deren Bedeutung zu ergründen, erst noch tiefe wissenschaftliche Untersuchungen angestellt werden müssen. Die Meinungen sind nämlich getheilt: Diejenigen, welche die Erscheinungen innerhalb der modernen Oper blos nach der Oberfläche beurtheilen, wollen behaupten, es wäre hohe Begeisterung für das Wahre und Schöne in der Kunst; Andere dagegen, die schon mehr in den Grund der Dinge einzudringen sich bemühen, sind der Ansicht, es müsse der unwillkührliche Ausbruch einer Freude *darüber* sein, daß nun wieder ein Grenzstein erreicht, wieder ein Stück Oper glücklich abgewickelt ist, und die Stunde der endlichen Erlösung immer näher rückt. Wir können von diesen und vielleicht noch anderen Möglichkeiten hier keine Notiz weiter nehmen; auch dem Sänger und dem Componisten genügt es ja, daß überhaupt Beifall gespendet wird, gleichviel aus welchem Beweggrunde; dem Zuhörer aber müssen wir zurufen: O wüßtest du, wie wir, in welche plumpe Falle du gehst — du würdest die theuern Handschuhe und die kostbare Haut deiner Hände schonen! Wenn nun die Cadenz am Schlusse eines Tempos erscheint, in dem mit mehr oder weniger Glück und Geschick die folgenden Worte zu singen versucht worden sind:

So sank der Hoffnung letzte Blüthe
Mit ihr auf ewig hin mein Glück!
Was soll die Erde mir jetzt noch bieten?
Was ich verlor, bringt nichts zurück!

und wenn diese Cadenz aussieht wie folgt:



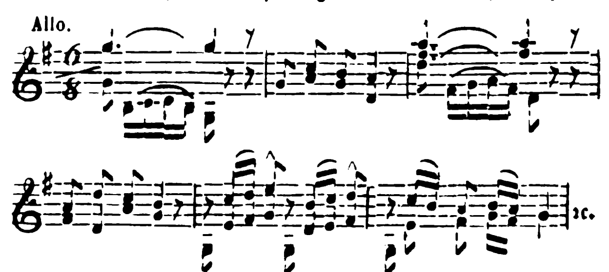
so kann man zwar immerhin annehmen, der pfiffige Componist habe das Widersinnige solches musikalischen Gebahrens ganz richtig erkannt, und nur deshalb den *möglichen* guten Eindruck des Vorangegangenen so in allen Grund und Boden hinein wieder verdorben, damit die Sänger nicht etwa aus eigener Machtvollkommenheit eine noch geschmacklosere Cadenz anbringen: gleichwohl würde das zwar dem leichtsinnigen Italiener zur Entschuldigung dienen dürfen, der es treuherzig ja eingesteht, wie die Wirkung durch die Kehle des Sängers sein einziges Augenmerk ist, nicht aber können wir es *dem* Componisten hingehen lassen, der den Leuten weißmachen will, er strebe nach dem Höchsten, nach Wahrheit des Ausdrucks. Bestände nun aber in den Cadenzen das Dramatische, so würden sicherlich Rossini's Opern der Nachrede, das Nonplusultra dramatischer Musik zu enthalten, nicht so glücklich entgangen sein, als sie bisher es wirklich sind. — Die Bedeutung der Cadenzen im Propheten ist: höchster äußerer Effect am Schlusse eines Haupttheiles. Dem entsprechend erscheint die Gestaltung einer ganzen Gesangsnummer aus mehreren Haupttheilen. Man höre und staune: das Duett im 4ten Acte des Propheten schließt mit folgenden Worten:

Bertha: Nichts hält mich auf! Gott selbst ruft mich auf!
Sein Wort entflammt mein Blut! u. s. w.

und gleichzeitig:

Fides: Dich fleh' ich an! Du hörst mich an!
Heilige Jungfrau, ja du weckst mir neu den Muth!

Diese Worte sind durch folgende Töne verherrlicht:



Das ist der brillante Abgang, der lebhafte Schluß, der äußere Effect um *jeden* Preis. Sollte hierin das Dramatische stecken, so würde jeder gemeine Gassenhauer, der Vorangegangenes an Lebhaftigkeit übertrifft, die Krone einer musikalisch-dramatischen Scene zu bilden vermögen. Dies, der äußere Effect um jeden Preis nämlich, ist es denn auch, was allein das unterscheidende Merkmal des dramatischen Gesanges in den Opern Meyerbeer's ausmacht; wahren dramatischen Gesang aber kann man in den Werken der schon genannten Componisten in Hülle und Fülle antreffen.

(Schluß folgt.)

Aus Paris.

Erste Kunstsaison der Republik.

(Schlußartikel.)

Vermischtes. Die politischen Wirren, die so manches in Verwirrung brachten, gereichten auch dem Volksgesang, der in schönstem Aufblühen begriffen war, zum größtem Schaden. Bei den öffentlichen Festen wurden überall die Orpheonisten zur Mitwirkung zugezogen, aber die Zahl derselben nahm bedeutend ab, die Uebungen geriethen in Stocken, und die ganze Anstalt in Schwanken. Deß ungeachtet ließ der verdienstvolle Direktor Hübert in seinen Bemühungen nicht ab, die lockern Bande, welche die Anstalt zusammenhielt nach besten Kräften fester zu schürzen und so die wankenden und einschmelzenden Singvereine zusammenzuhalten. Dem Emil Chevé, der vor mehren Jahren versucht hatte Aehnliches zu leisten, und nach der von ihm wieder aufgenommenen und verbesserten Galin'schen Methode, Harmonie und Gesang nach Ziffern zu lehren, gelang es seinerseits eine nicht unbedeutende Anzahl Schüler an sich zu ziehen und die Liebe zum Chorgesang im Volke anzuregen. Er hielt und hält noch wöchentlich zweimal im Saale des polytechnischen Vereins und in den Medizinschulen Abends Singübungen, zu welchem sich vorzüglich viel Ouvriers einstellen. Und da er als Concurrent der Hübert'schen Anstalt auftrat und der hier befolgten Wilhelm'schen Methode gegenüber die Vorzüge der seinigen preist, so ging das nicht ohne Polemik ab, die augenblicklich in Stocken gerieth, aber bei erster Gelegenheit, so wie nur Ruhe im politischen Leben eintritt, gewiß auf das heftigste wieder ausbrechen wird. Ueber die Grundzüge seiner Methode können wir, da sie uns bis jetzt fremd blieb, noch nichts beibringen. — Der Gewerbeausstellung, in welcher das Fach der Instrumentenfabrication gut vertreten war und ein mit neuen Verbesserungen versehener Erard'scher Flügel vorzügliche Beachtung fand, werden wir einen separaten Artikel widmen. Hier nur beiläufig die Bemerkung, daß die den Armen gewidmete Einnahme eines Wochentags zu 1 Francs und des Vestiariums zur Ablagerung von Regenschirmen und Spazierstöcken gegen 40,000 Fr. betrug, wie die der Gemäldeausstellung zu gleichem Zwecke nahe an 12000. — Eine vernünftige Einrichtung, die im Laufe dieses Jahres von einigen Musikverlegern eingeführt ward und gewiß bald von allen befolgt werden wird, ist die Zeichnung der Nettopreise auf den Musikalien, deren bisher auf das dreifache erhöhte Angabe zu unleidlichen Rabattrechnereien Anlaß gab. — Fetis, der im August im Auftrage der belgischen Regierung Deutschland bereiste zur Prüfung des Schulunterrichts in musikalischer Beziehung, berichtete darüber in der hiesigen Gazette musicale. Dieselbe brachte überdieß und außer andern theoretischen Abhandlungen des gelehrten Mannes interessante Briefe von Adrian de Lafage über Zustände in Italien, Leon Kreutzer's Geschichte der Oper, Aufsätze von Kastner, Paul Smith (Ed. Monnais), Berichte aus London von Panofka u. a. m.. Höchst interessante musikalische Aufsätze und Abhandlungen von dem geistreichen und wohlunterrichteten Schriftsteller und Componisten Scudo, erschienen in der Revue des Deux Mondes und L'Ordre, namentlich über Mozart's Don Juan, auf welchen wir gelegentlich ausführlicher zurückkommen werden. — Die Stadt Mirecourt in den Vogesen, welche Frankreich mit Drehorgeln beglückt und vorzüglich mit Geigen versorgt, die dort in unglaublicher Anzahl gebaut werden, hatte seit mehren Jahren eine nicht unbedeutende Abnahme ihres Absatzes zu beklagen gehabt. Im Spätjahr schien sich plötzlich dieser Erwerbzweig wieder beleben zu wollen; es liefen wieder viele Bestellungen ein und zu guten Preisen; eine derselben belief sich auf nicht weniger als 700,000 Fr. — Der merkwürdige Proceß zwischen den in Paris verstorbenen reichen Theaterfreunde Apffel, der seiner Vaterstadt Straßburg sein Vermögen von zwei Millionen zum Unterhalt des Theaters testamentarisch hinterlassen hatte, wogegen die Erben Einwand erhoben, ist dahin entschieden worden, daß ein Viertheil davon den Erben zufallen solle. In zwei Jahren, wo die Hinterlassenschaft flüßig gemacht werden kann, wird das Straßburger Theater ein jährliches Einkommen von 200,000 Francs genießen und das reichste in ganz Frankreich sein. — Eine hiesige Speculantengesellschaft, die sich und ganz besonders ihren Actienabnehmern von Californien goldene Berge verspricht, befrachtete ein Schiff zum Transport von hundert Arbeitern die sie dahin ausgesendet um jene Berge aufzusuchen, da es ihr leider nicht gelingen will sie Kraft des Glaubens hierher zu versetzen. Unter den Auswanderern die auf gut Glück sich mit einschifften, befanden sich zwanzig Musikbeflissene, nämlich: 10 Choristen, 3 Ventilhornisten, 1 Flötist, 1 Clarinettist, 1 Posaunist, 2 Geiger und 2 Cellisten. Ein zweites Schiff, das nächstens ablaufen soll, wird, wie es heißt, zur Vervollständigung des Chors und des Orchesters das Fehlende nach bringen.

(Schluß folgt.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 34. Den 26. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zeitgemäße Betrachtungen.

(Schluß.)

Die Musik nun an und für sich kann „dramatisch" eigentlich gar nicht sein; sie kann nur wahr sein wollen, sobald sie als angewandte Musik einem besonderen Zwecke dient. Ist sie das auch auf der Bühne, so kann man jede Theatermusik dramatisch nennen. Allerdings unterscheiden die Leute vom Fach auch innerhalb der Oper noch und mit Recht lyrische von dramatischen Stellen, doch berührt diese Unterscheidung den Laien nicht, oder nur in sofern, als er in den Fall kommen könnte, für den gänzlichen Mangel lyrischer Ergüsse die Bezeichnung dramatisch zu acceptiren, wenn er nach der Heimkunft sagen soll, was für eine Art von Musik er denn eigentlich in der Oper gehört hat. Das, was man unter dem Vorgeben dramatischer Nothwendigkeit in den Opern Meyerbeer's hier nur entschuldigen, dort gar anpreisen zu müssen glaubt, reducirt sich bei genauer Betrachtung auf den schon mehrerwähnten äußeren Effect um jeden, selbst um den Preis des Wahren und Schönen. So lange die Menschen die Erzeugnisse der Kunst mit den Sinnen auffassen — und dies wird geschehen, so lange es überhaupt Menschen und Kunst giebt — wird auch der äußere Effect ein Hauptaugenmerk desjenigen Künstlers sein müssen, der wirken will; sobald er jedoch den äußeren Effect nur um seiner selbst willen anwendet, nicht um einen höheren Zweck zu erreichen, wird er zwar für einen Pfiffikus gelten dürfen, nicht aber für einen Priester wahrer Kunst. Den höheren Kunstzweck der neuesten Oper Meyerbeer's herauszufinden, überlassen wir bereitwillig denjenigen Kritikern, die durch den Propheten zu begeistern der Componist so glücklich gewesen ist. Wie nun aber das in irgend einem Sinne wirklich Dramatische einer Oper größtentheils auf Rechnung des Textdichters zu stellen sein wird, nach dessen Erfindung und Angabe allein der Componist seine mehr oder weniger wahre Gefühlsmusik und mehr oder weniger bezeichnende Handlungsmusik anzubringen hat, versteht sich einestheils von selbst, anderntheils gehört eine Untersuchung darüber nicht hierher.

Im gewöhnliche Leben ist man geneigt, dramatisch namentlich diejenige Oper, oder auch jene Musik zu nennen, welche einestheils eine gewisse Lebhaftigkeit im Ausdrucke, vielleicht auch eine reiche Abwechselung in der Aufeinanderfolge, anderntheils eine bemerkliche Steigerung im Verlaufe oder auch eine sich mit Nothwendigkeit bedingende Entwickelung offenbart. Die Schärfe des Ausdrucks ist allerwege gut, außerhalb der Bühne — wie man meinen sollte — noch wünschenswerther, als auf der Bühne, wo ja das Auge sieht, was das Ohr nicht hört. Die Meyerbeersche Lebhaftigkeit des Ausdrucks jedoch ist häufig Unnatur, wie wir bereits gesehen haben, wie die bunte Mannichfaltigkeit in seinen Opern in der Regel Zerrissenheit ist, welche übrigens nur aus einer Halbheit in Bezug auf die Form entspringt, nämlich aus der innern Ueberzeugung von dem oft Unpassenden dieser feststehenden Form und der Beibehaltung derselben trotzdem. Hierüber würde an anderem Orte vielleicht noch mehr zu sagen sein.

Die Steigerungen in der Musik sind es allein, denen zu Liebe dieser Componist zuweilen bei der Stange bleibt und den Grundsatz der möglichsten Mannigfaltigkeit verläugnet — wohlgemerkt: des Effektmittels wegen jene Consequenzen verfolgt, ohne deren Verfolgung dieses Effektmittel gar nicht in Anwendung gebracht werden könnte. Man mag das Meyerbeer's „Einheit wider Willen" nennen. Von einer nothwendigen Entwickelung der Musik an und für sich kann selbstverständlich in der Oper die Rede nicht sein. Endlich sei noch erwähnt, daß ein Freund uns auf die Frage: „was denn Er unter dramatischer Musik verstehe?" die Antwort gab: „diejenige, in welcher recht viele Tremolandos vorkommen."

Wir glauben mit dem bisher Gesagten das Kapitel dramatisch weder erschöpft, noch dargethan zu haben, was eigentlich unter dramatischer Musik im modernen Sinne zu verstehen ist; nur zu der Beantwortung der Frage, was darunter nicht zu verstehen ist, glauben wir einige Materialien gesammelt zu haben. Auch war die Feststellung des Begriffs dramatisch gar nicht unsre Absicht, sondern diese vielmehr der Nachweis, daß das, was in der Meyerbeerschen Musik von der modernen Kritik dramatisch genannt wird, häufig das ist, was dem gesunden Verstande unwahr und unschön erscheint. „Ja, es ist aber doch Etwas in dieser Musik, was wir zwar nicht zu bezeichnen wissen, was wir jedoch fühlen und als wesentliches Erforderniß jeder Bühnenmusik betrachten" — wird man uns vielleicht entgegnen. Hierauf sind wir denn glücklich auf dem erbaulichen Standpunkte des Unbewußtseins, des dunkeln Allgemeingefühles angelangt, wo Worte überflüssig sind und der Denker zum Gläubigen werden müßte. „Seelig sind, die nicht sehen und doch glauben!"

„Aber wozu das Alles? wozu diese Schreibseligkeit um eines Componisten willen, von dem wir ja längst wissen, was er will und vermag?" — so dürften namentlich die treuen Kunstgenossen in der Provinz ausrufen. O, ihr seid zu beneiden, ihr Provinzbewohner; ihr braucht nicht zu fürchten, daß der falsche Prophet bei euch sein Lager aufschlage, denn euern harmlosen Theaterdirektoren ist die Anschaffung aller der wesentlichen Requisiten zu diesem Lager, wie der Windmühlen, der Schlittschuhe, der Sonne, der Orgel, des Krönungsmantels und der Zentner Pulver viel zu theuer, aber geht hin in die Hauptstädte des glücklichen deutschen Reiches und seht mit eigenen Augen, was da jetzt vorgeht: dann werdet ihr uns Recht geben, daß wir die hochheilige Kunst mit allen Mitteln und auf jede Weise zu schützen suchen vor dem Einflusse ihrer falschen Priester!

Aus Paris.

(Schluß.)

Während in gewissen Kreisen der Gesellschaft der politische Alp seinen beängstigenden Druck verspüren ließ, herrschten nach wie vor in andern Weltlust und leichter Lebensmuth. Ueberall im Wintergarten, Sommerbelustigung, Blühtenschloß, Prado, Chaumiere, Mabille, Ranelagh und im rothen Schloß, in mehr als zwanzig öffentlichen Vergnügungsgärten rauschende Tanzmusik, unter den beliebten Rübner, Pilodo, Strauß und andere Dirigenten. Als Polkatänzerin und Virtuosin im ausbündigen Tanze ist aller Orten die famose Grisette, Nachfolgerin der so Studenten als Philistern und zumal den reisenden Ausländern sowohl bekannten Königin Pomare, der Mogador und Rosa Pompon, die alle drei, ohne daß sie eine Revolution vom Herrscherthron stürzte, unbegreiflicherweise von der Weltbühne verschwanden, auf welcher sie eine so glänzende Rolle gespielt. Sic transit gloria mundi!

Alexander Boucher wegen seiner Aehnlichkeit mit dem großen Kaiser auch Boucher-Napoleon genannt, und durch sein excentrisches Geigenspiel, wenn nicht mehr durch seine wunderlichen Einfälle berühmt, ist noch am Leben, voll frischen Geistes und jugendlicher Beweglichkeit. Meistens hat er in der Provinz seinen Wohnsitz, mitunter aber taucht er urplötzlich in Paris auf; und da ist es nichts Seltenes ihn bei irgend einer glacéebehandschuhten Matinée unerwartet im großen Flaus oder Reiseoberrock mit aufgekrempten Beinkleidern und beschmutzten Stiefeln, mit denen er durch den Straßenkoth gewatet, eintreten und durch den Saal einherschreiten zu sehen, um seine Bekannten unter den mitwirkenden Künstlern oder im Publikum freundlichst zu begrüßen. — Daß seine seltsamen Einfälle noch nicht erschöpft sind, beweist folgendes. Als das Opernhaus wegen schlechter Geschäfte für die sogenannte Gurkenzeit schloß, bot er in einer öffentlichen Anzeige denjenigen Künstlern, die zu Concerten ihre Zuflucht nehmen mögten, seine Unterstützung an, und unterzeichnete: „Boucher, Dekan der Tonkünstler, letzter klassischer Geiger und erster Neuerer in Actualitäten." — Es heiratheten im Laufe des Sommers trotz der bösen Zeiten zwei ausgezeichnete hiesige Geiger, beide Professoren am Conservatoire und der Belgier Léonard; dieser Antonie di Mendi, Cousine der Viardot; jener, Alard, eine Tochter des berühmten Geigenbauers Vuillaume, und Massart (aus Lüttich) die talentvolle Pianistin Aglaé Masson. — Stephan Heller, der nicht an's Heirathen denkt und hier in seiner unzugänglichen Klause gewissermaßen ein Bärenleben führt, hat sich doch im De-

tober von seinem Busenfreund Ernst, der sich einige Zeit hier aufhielt, bewegen lassen, mit ihm nach London zu reisen, wo er noch ist. Wenn er dort einen gemächlichen und ruhigen Aufenthalt gefunden hat, wo er sich nach seiner Bequemlichkeit eingerichtet, so wird es, so sehr ihm Paris auch behagt, Kampf kosten, ihn wieder über den Kanal zu schaffen. — Daß die famose Conventverschwörung vom 13. Juni auf der Gewerbschule, die dem Ledrü Rollin den Hals brach, auch der Tonkunst ihr Opfer abforderte, muß hier erwähnt werden, zugleich weil daraus hervorgeht, in welch' absonderliche Verhältnisse Busenfreunde in so aufgeregten Zeiten zu einander gerathen können und was unter solchen Umständen von der Freundschaft zu erwarten ist. Als an jenem Tage eine Abtheilung Ruhe und Ordnung liebender und das Eigenthum schützender Bürger in Nationalgardenuniform den bekannten saubern Zug gegen die socialistisch-demokratischen Druckerein unternahm und in ihrem Eifer gegen die teuflischen Officinen nach ihres Anführers euphemistischer Ausdrucksweise bei gehaltener Nachsuchung aufhetzender Proclamationen „was weniges die Pressen verschoben und den Satz derangirten", mit andern Worten erstere zerschlugen und letzteren mit den übrigen Buchdruckerschriften in alle Winde schleudernd und mit Füßen tretend die mannigfaltigste Vermischung erzielten, alles in allem genommen einen kleinen Schaden von hunderttausend Franken und drüber zuwege brachten, bedachten sie mit ihrem Besuch auch die „Democratie pacifique." Zur selben Zeit saß in der Expedition dieses Blattes bei seiner Arbeit Allyre Büreau. Allyre Büreau, musikalischer Schriftsteller und Componist, nebenbei auch seines socialistischen Glaubens Fourierist, und sonst ein ehrenwerther, stiller und fleißiger Familienvater, liefert dem genannten Blatte die musikalischen Aufsätze und Recensionen. Zwei seiner intimsten Freunde aber entschiedene politische Gegner ein ausgezeichneter Tonkünstler und ein musikalischer Schriftsteller, beide im Laufe dieses Berichts genannt, die als Nationalgardisten mit auf dem Posten standen und die Wuth ihrer Kameraden sich in die furchtbarsten Drohungen gegen die Redaction der feindlichen Journale ergießen hörten, schlossen sich, als es zur „Democratie" ging, bewaffnet dem Zuge an, drangen zuerst in gedachtes Redactionsbüreau ein, packten ihren bestürzten Freund beim Kragen, und schleppten ihn unter den Verwünschungen und Bedrohungen der Begleiter mir nichts dir nichts zu den Tuilerien, woselbst er mit andern Unglücksgenossen ohne weiteres in die unterirdischen Gewölbe des Schlosses in sichere Haft gebracht wurde. Was der arme Teufel Anfangs gedacht haben mag, als er solche Behandlung von den Freunden erleiden mußte, mit denen er erst einige Tage zuvor sein Quartett gegeigt hatte, mögen die Götter wissen. Erst unterwegs ward es jenen möglich, ohne sich zu verrathen ihm durch einige versteckt zugeflüsterte Worte in das Verständniß einzuweihen. Verbürgen, was sie gern gethan hätten, durften sie sich nicht für ihn, weil das bei solcher Aufregung nichts gefruchtet und sie nur mit ins Unglück gestürzt haben würde; sie hatten ihn also selbst verhaften müssen, um ihn nur vor Mißhandlungen zu schützen, und das war ihnen gelungen. Als sie Tags darauf zu den Tuilerien gingen, um Erkundigungen einzuholen, war der Verhaftete nicht mehr da, und der wachhabende Offizier wußte ihnen weiter nichts zu sagen, als daß die Verschwörer alle über Nacht transportirt worden waren, wohin, war ihm unbekannt. Aber es geht keine Stecknadel verloren auf Erden, geschweige ein Mensch, und ein so langer noch dazu. Nach Dreivierteljahr erstand er, wie in den Verhandlungen zu lesen, mit den übrigen Juniangeklagten vor dem Versailler Obergerichtshof und ward freigesprochen, womit alles wieder gut war. Nun sitzt er nach wie vor an seinem Redactionstisch und schreibt. Auch erschien er wieder, still und ernst, wie er ist, in unsrer Journalistenloge im Conservatoire, und ist erst recht ein Sozialist worden, und ein ergrimmter verbissener obendrein. So giebt es der Mittel viele, verirrte Schaafe auf bessre Wege zu bringen; aber das bei ihm angewandte hat leider nicht angeschlagen. — Nicht ohne Wehmuth über das Ungemach, das sich sonst ehrenwerthe Männer selbst bereiten in solchen Zeiten politischer Aufregung und Verwirrung, muß ich bei dieser Gelegenheit Richard Wagner's gedenken und des so biedern und tüchtigen Semper, die beide als Flüchtlinge mit kummervollem Herzen heimathlos in der Fremde verweilen, und in der Blühte der Kraft ihres Wirkungskreises sich beraubt sehen. Aug. Gathy.

Kleine Zeitung.

Meißen, Anfang April. Nur über das erste der hier vom Musikdirector Hartmann für den Winter veranstalteten Abonnementconcerte ist Ihnen berichtet worden, ich hole in einem kurzen Rückblick auf die musikalischen Leistungen in der nun beendeten Saison das Versäumte nach.

Zur Aufführung kam u. A. im 2ten Concert: die Ouvertüren zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck und „die Hebri-

den" von F. Mendelssohn. Hr. Kammermusikus Schlick aus Dresden spielte Variationen von Kummer und „Souvenir de Spaa" von Servais auf dem Violoncell. Die Hofopernsängerin Frl. Schwarzbach und Hr. Rudolph aus Dresden trugen das Duett aus Jessonda „Schönes Mädchen 2c." vor, und Lieder zum Pianoforte. Orchester wie Gäste leisteten Vorzügliches, und fanden Dank und Anerkennung, wenn auch das Meißner Publikum stets sehr sparsam ist in Aeußerung derselben. Wir hätten Nichts dagegen, wenn das lästige Applaudiren ganz abgeschafft wäre, doch auf dieser Höhe künstlerischen Bewußtseins sind wir hier noch lange nicht, eh' wir diese erreichen, müssen wir's vom kühlen und dünnen Applaus erst bis zum begeisterten bringen lernen. — 3tes Concert: Die Ouvertüren zu „Nero" von Reissiger und „Freischütz". Andante aus der Symphonie (Nr. 1) von Gade. Hr. Hüllweck, Kammermusikus aus Dresden, spielte eigne Compositionen für die Violine, Introduction und Rondo, und ein Capriccio. Besonders sprach letzteres sehr an. Hr. Hofopernsänger Dalle Aste aus Dresden sang „In diesen heil'gen Hallen", „Fahr wohl" von Stoll und „der Deserteur" von Henkel mit gewohnter Präcision und der ihm eigenthümlichen Innigkeit. — 4tes Concert: Militair-Symphonie von Haydn. Die Ouvertüren zur „Entführung" und „Im Hochland" von Gade. Marsch aus Athalia von Mendelssohn. Hr. Fischer aus Dessau spielte Variationen für Violoncell von Franchomme. Leider hatte die in Dresden plötzlich annoncirte Aufführung des Propheten Künstler und Künstlerinnen von dort zu erscheinen verhindert — so ward das Programm durch Männerquartett und Chöre vervollständigt. — Außerdem sind noch „die Gesellenfahrten" von Julius Otto hier zur Aufführung gekommen und auf Verlangen wiederholt worden, zuletzt unter Leitung des Componisten.

Ich komme zum Glanzpunkt der hiesigen musikalischen Aufführungen: dem Oratorium im Dom am Charfreitag. Die Aufgabe war diesmal keine kleine, denn executirt ward „Elias" von Mendelssohn-Bartholdi; doch ward sie so gelöst, daß man die diesjährige Aufführung als die gelungenste bezeichnen kann. Eine Anzahl hiesiger Dilettanten und Dilettantinnen hatten die Ausführung der Chöre übernommen, das Stadtmusikchor war sehr vervollständigt durch Dresdner Musiker der königl. Kapelle, Musikdirektor Hartmann dirigirte und die Solopartien befanden sich in den besten Händen auswärtiger anerkannter Sänger und Sängerinnen, den großen Part des Elias sang Herr Hofopernsänger Mitterwurzer aus Dresden, den des Obadja Hr. Organist Langer aus Leipzig, auch die übrigen Tenorpartieen (König und in den Quartetts hatte er übernommen. Frl. Michalesi, Hofopernsängerin aus Dresden, sang: Der Engel, die Wittwe, Eine Stimme (1ster Theil) und die Königin. Frau Dr. Livia Frege aus Leipzig sang: der Knabe und Eine Stimme (2ter Theil) beide Damen sangen auch in den Quartetten und Quintetten mit, in denen Frl. Kiesewalter und Frl. v. Linke aus Dresden sich mit hören ließen. Besonderes Verdienst erwarb sich Frl. Kiesewalter durch den sichern Halt, welchen ihre Festigkeit dem ganzen Akt gab. Es genügt beinahe schon der Nennung dieser Namen um die Aufführung durch die Solopartien als vortreffliche zu bezeichnen. Hr. Mitterwurzers schöner Bariton ist besonders bei der vortrefflichen Akustik des Doms von ergreifender Wirkung, ebenso wie dieselbe den Tenor des Herrn Langer zu verstärken schien. Die umfangreiche Stimme der Frl. Michalesi entwickelte sich in ihrer ganzen Kraft und hielt bis zum Ende trotz der angreifenden Arien mit derselben Fülle und Reinheit aus. Besonders Dank verdient aber Frau L. Frege, daß sie ihre Mitwirkung der „kleinen Stadt" gewährte. Besonders der Gesang des „Knaben" war durch das Silberglöckchenhafte ihrer Stimme von erschütternder Wirkung. Orchester und Chöre wirkten in gleicher Präcision.

Trotz dem unfreundlichen Winterwetter hatte sich ein zahlreiches zum Theil auswärtiges Publikum eingefunden. Besonders im Interesse des letztern ward aber vielfach der Wunsch geäußert, einmal bei freundlicher Jahreszeit ein Oratorium im Dom veranstaltet zu finden. Viele waren doch abgehalten aus Gesundheitsrücksichten und aus Bequemlichkeit. Im Interesse Vieler möchten wir daher auch hier den Wunsch aussprechen: Der Elias möge zur Sommerzeit im Dom wiederholt werden. Die Dilettanten die sich der Mühe des Einstudirens unterzogen, sind gewiß zu einer Wiederholung bereit und die Auswärtigen, welche bei ungünstigem Reisewetter kamen und sangen, sind bei günstigem wohl wieder so freundlich. —

L. O.

Vermischtes.

Chronik musikalischen Blödsinnes. Was die 8te Symphonie Beethovens ausspricht, ist jedenfalls so allgemein bekannt, daß es hier nicht erst erwähnt zu werden braucht. Wie nimmt sich nun aber gegenüber der feststehenden Meinung über dieses Werk die Phrase eines Berichterstatters in einem Kunstblatte über die Aufführung desselben in einer großen deutschen Stadt aus, der von nichts weniger, als der grandiosen Tiefe der 8ten Symphonie faselt?! — O Blödsinn des Berichterstatters!

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Zweiundbreißigster Band.

№ 35.

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Den 30. April 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zeitgemäße Betrachtungen

von

T. U.

II.

Reminiscenzen.

Der falsche Prophet hat neben Anderen das öffentliche Gespräch in der Musikwelt auch wieder auf das Kapitel von dem Sichselbstbestehlen, von der Reminiscenz und der absichtlichen Benutzung fremder Ideen gebracht; von einigen Seiten sagt man Meyerbeer nach, mit Vielem, was die Musik seiner neuesten Oper enthält, sich selbst wiederholt, mit Einigem andere Componisten bestohlen, endlich den Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten", absichtlich benutzt zu haben. Wir bekämpfen Meyerbeer aus Grundsatz und zwar seines Wollens wegen, das uns um so schädlicher und verwerflicher erscheint, als sein unbestreitbares musikalisches Talent in Verbindung mit einer starken Portion Schlangenklugheit ihm einen großen Einfluß auch auf diejenigen gesunden Naturen sichert, die zwar im Leben grundsätzlich mit dieser Schlangenklugheit das Taubenohnefalsch verbunden wissen wollen, in Sachen der Kunst jedoch weniger klar sehen, als in Sachen des Lebens und jenes Taubenohnefalsch bei Meyerbeer mit allzuviel Bereitwilligkeit voraussetzen. Die obigen Nachreden aber finden wir theils lächerlich, theils ungerecht.

Wir fragen: Ist die Oper allein dazu da, um die Tonkunst mit neuen Gedanken, die Melodie mit neuen Wendungen, die Harmonie mit neuen Akkordverbindungen zu bereichern? oder sind wir nicht vielmehr — Gott sei Dank — jetzt auf dem Standpunkte angelangt, wo es sich hauptsächlich darum handelt, alle die Ausdrücke, welche eine selbstständige Entwickelung der Tonkunst zu Tage gefördert hat, in der Oper zur bestimmten Anwendung zu bringen?
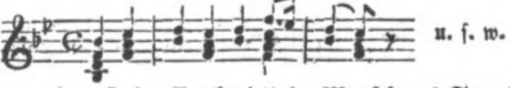
Der durch diese Fragen angedeutete Unterschied stellt allein den Gesichtspunkt fest für eine richtige Beurtheilung des Gegenstandes dieser zweiten zeitgemäßen Betrachtung. Den Einwänden, welche eine Verfolgung der erwähnten Gegensätze bis zum Extreme hervorrufen dürfte, gedenken wir später zu begegnen.

In der That konnte eine egoistische Entwickelung der Tonkunst, die sich ja nicht an den ganzen Menschen, sondern blos an eine Seite, an die Gefühlsseite desselben wendet, nur bis zu gewissen Grenzen möglich sein, und daß wir diese Grenzen bereits erreicht haben, beweist der Umstand, daß es selbst den vorzüglichsten musikalischen Genies der Neuzeit nicht möglich gewesen ist, die Tonkunst weiter zu führen, als sie von Beethoven bereits geführt worden ist. Wir begegnen ähnlichen Erscheinungen auch auf anderen Gebieten der Kunst, z. B. auf dem der lyrischen Poesie. — An den Instrumentalcomponisten müssen wir nun freilich die Anforderung der Neuheit stellen, was die musikalischen Ideen oder den Inhalt seiner Tonschöpfungen anbelangt. Dieser Anforderung gegenüber haben je-

doch selbst die begabtesten der Instrumentalcomponisten nach Beethoven zwar manches Neue im Gebiete der Technik hervorgebracht, sind jedoch in der Hauptsache immer nur entweder auf die schöne objective Musik des größten, specifisch-musikalischen Genies Mozart, oder auf die inhaltsvolle subjective Musik des größten Tondichters Beethoven oder auf die kunstreiche Musik des größten Tonkünstlers Bach wieder zurückgekommen. Dieses Kapitel ist zu inhaltschwer, als daß wir es hier erschöpfen könnten. — Andere Anforderungen müssen wir dagegen an den Operncomponisten stellen, da wir uns nun einmal dem Glauben nicht hinzugeben vermögen, die Oper sei gemacht, um zum Wetterableiter für die specifiisch-musikalischen mehr oder weniger glücklichen Einfälle des ausschließlichen Musikers zu dienen. Auch wendet sich ja die Oper an den ganzen Menschen und schon der bloße Componist derselben vermag heut zu Tage nicht mehr durch die Musik allein zu wirken. Dies sehen wir hier an den erbärmlichen Machwerken der musikalischen Routiniers, dort an so mancher Oper, die ein gutes Streben des Componisten verräth, sich aber durch die Vortrefflichkeit der Musik allein empfehlen will und dennoch oder vielmehr eben deshalb keine Spuren ihres Daseins hinterläßt. Man kann es als eine ausgemachte Sache betrachen, daß das specifisch-musikalische Genie allein keine Oper zu Stande bringen wird, die heut zu Tage allgemeine Gültigkeit erlangen dürfte — sowie es auf der andern Seite feststeht, daß im Gebiete der Oper jetzt nur noch die Schöpfungen des intelligenten Tonkünstlers einige Beachtung finden können. Je weiter man nun aber die Forderungen an den Operncomponisten in specifisch-musikalischer Beziehung zurückstecken darf und unter so bewandten Umständen zurückstecken muß, desto strenger wird man nach derjenigen Seite hin sein müssen, welche man als die des Kunstwollens bezeichnen mag. Diesem Wollen, wie es uns in Meyerbeers Opern entgegen tritt, denken wir jedoch eine eigene Betrachtung zu widmen. Hier kommen wir auf unsern Gegenstand zurück und proclamiren gradezu den Eklekticismus, freuen uns als Musiker der musikalischen Originalität natürlich auch in der Oper, behaupten jedoch im Hinblick auf den Zweck derselben, daß es dem Operncomponisten freistehen muß, alles das, was eine selbstständige Entwickelung der Tonkunst zu Tage gefördert hat, zur Erreichung eines höheren Kunstzweckes nach Belieben, d. h. nach sorgfältiger Auswahl und gewissenhafter Prüfung zu verwenden. Es werden bei Bewilligung einer derartigen Freiheit willkührliche musikalische Plagiate keineswegs zu befürchten sein, denn einem Manne von Geist ist die Eigenthümlichkeit des Ausdrucks gradezu ein Bedürfniß und namentlich mit Vorwissen wird er der Redeweise eines Anderen sich niemals im Ernste bedienen; ein Operncomponist ohne Geist aber zählt heut zu Tage gar nicht mehr mit. Wir gehen natürlich noch weiter, wie man sich leicht denken kann, und verlangen außer dem Geiste noch Herz. Doch dies hier nur beiläufig.

Meyerbeer nun ist ein musikalisches Talent und ein Mann von Geist: deshalb wirken seine Opern, obwohl er — was das specifisch-musikalische anbelangt — hinter so manchen, namentlich deutschen Componisten zurücksteht. Erkennen wir — da unsere Zeit nun einmal vom Musikdurste geplagt ist, da ferner nicht Jeder die echte Weihe des Künstlers empfangen haben kann — Meyerbeers Beruf zum Operncomponisten vorläufig an und tadeln wir nur sein Kunstwollen, so bewilligen wir ihm auch die größte Freiheit in der Benutzung des Vorhandenen und rechten mit ihm um so weniger, als das, was in der Musik des Propheten der angeblichen Originalität angeblich entbehren soll, in der That kaum der Erwähnung werth ist. Was wir dem Componisten dieser Musik jedoch nicht verzeihen können, ist seine Art der Auswahl unter dem Vorhandenen, die außergewöhnliche Gewöhnlichkeit fast aller verwendeten musikalischen Gedanken. Ein musikalischer Gedanke braucht nicht originell um jeden Preis zu sein, wenn er anders nur nicht trivial und alltäglich ist. So wird — dieses Beispiel drängt sich uns eben auf — Niemand die musikalischen Gedanken der Schlußnummer im zweiten Theile von Schu .ann's Peri neu nennen wollen; aber edel und schön sind sie und die Art ihrer Ausführung und Anordnung läßt ein musikalisches Ganzes von außerordentlicher Wirkung entstehen. Freilich Derartiges würde man in dem falschen Propheten vergeblich suchen.

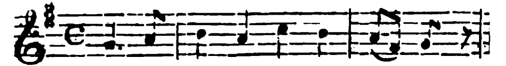
Wir führen nun die Einzelnheiten an, welche man dem falschen Propheten nach der Seite der Reminiscenz hin zum Vorwurf macht oder vom beschränkten Standpunkte aus überhaupt machen kann. Da ist zunächst die Hymne am Schlusse des 3ten Aktes zu nennen, deren Hauptmelodie



an „das stolze England" in Marschners Templer und Jüdin erinnern soll. Die Melodie aber hat nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem Hauptmotive Marschners,
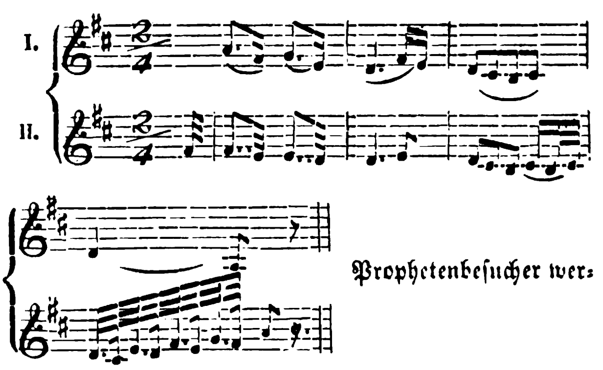


eher noch mit Haydns: „Gott erhalte Franz den Kaiser";
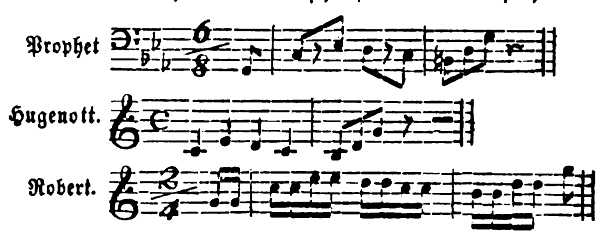


die Harmonieschritte freilich beruhen bei Meyerbeer wie bei Marschner ganz auf dem nämlichen Wechsel der tonischen und Dominant-Harmonie. Aber soll denn die einfachste und unentbehrlichste Accordverbindung in bestimmter und prägnanter Weise nicht zur Grundlage einer Melodie dienen dürfen, ohne das musikalische Ganze sogleich als eine Reminiscenz an den Componisten zu bezeichnen, welcher derselben in jener prägnanten Weise sich zuerst bediente? — Selbst wenn Meyerbeer in Bezug auf die harmonische Unterlage seiner Hymne mit Absicht verfahren sein sollte, was hier kaum angenommen werden darf, so würde ihn nach unsrer Ansicht ein Vorwurf nur dann mit Recht treffen, wenn er seinen Zweck, ein populäres Stück zu schaffen, nicht erreicht hätte. Eine Untersuchung hierüber gehört jedoch nicht hierher.

Eine wirkliche und auffallende Aehnlichkeit, die unseres Wissens noch nicht öffentlich zur Sprache gebracht worden ist, ist folgende:



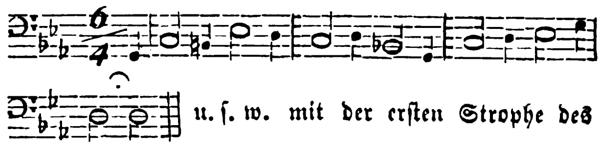
Prophetenbesucher werden im Thema I den Gesang der Chorknaben im 4ten Akte erkennen, eine der wichtigsten Melodieen der ganzen Oper; Liebhaber italienischer Opern dürften sich dagegen leicht erinnern, das Thema II. zu Anfang des ersten Finale in Rossinis Othello gehört zu haben. Die Aehnlichkeit dieser beiden Themen ist bei vollkommen gleichartiger harmonischer Unterlage in der That mehr als bedenklich und wir glauben ganz gewiß, daß Meyerbeer sie vermieden haben würde, wenn er sie gekannt hätte. Ein Mensch aber kann nicht Alles kennen und daß — wie es scheint — die Frequenz der italienischen Oper unsres Componisten Sache nicht ist, das verdenken wir ihm zu allerletzt. Der Mangel an Allwissenheit jedoch und an Vertrautheit mit den langweiligen Producten der ini's und etti's entschuldigt ihn in unseren Augen hinlänglich.

Ehe wir auf den vielbesprochenen Choral näher eingehen, mag bemerkt sein, daß von einer wirklichen Entlehnung musikalischer Gedanken aus seinen früheren Opern in Meyerbeers Prophet die Rede nicht sein kann, sobald man nicht Allerweltsphrasen im Sinne hat, wie:

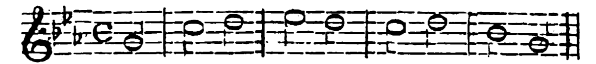


oder Aehnlichkeiten in den melodischen Wendungen gewisser Schablonenthemas, wie z. B. die Redowa im Prophet und die Polonaise in den Hugenotten verrathen. Die allgemeine Nachrede, daß die neueste Oper des Componisten so wenig Neues enthalte, findet ihren Grund mehr in der Alltäglichkeit der musikalischen Gedanken des Propheten, die deshalb den Zuhörer nicht anregen, sondern nur ermüden, als in dem Vorhandensein wirklicher Reminiscenzen von Belang.

Ueber den Choral der spitzbübischen Wiedertäufer sind wieder einmal so zahlreiche Faseleien vor die Oeffentlichkeit gebracht worden, daß man mit einer Aufzählung und Berichtigung derselben gar nicht fertig werden dürfte. Wie in den Hugenotten: „Ein' feste Burg" so hat Meyerbeer in dem Propheten: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" durchgeführt: also ging das erste Gerede. Ein pariser Correspondent meinte, daß man wie Fétis sehr gelehrt über das neue Weltwunder schreiben und dennoch das Richtige verfehlen, nämlich nicht merken könne, wie der in der Oper oft wiederkehrende Gesang der Wiedertäufer



u. s. w. mit der ersten Strophe des oben genannten Chorales



beginne — als wenn Meyerbeer hiermit etwas Unerhörtes vollbracht hätte und von der Erkenntniß dieses Unerhörten die Lösung der socialen Frage oder Gott weiß was abhinge. Einer der fürtrefflichen Berichterstatter des Dresdner Journals hatte sogar das

Gras wachsen hören, die Choralstrophe nämlich in den Flötengängen eines Arioso der Fides („Ach mein Sohn!" Fis=Moll ¾ 2ter Akt) wiedererkannt — wahrscheinlich in dem dort oft benutzten Motive:



Beiläufig gesagt, spricht dieser letztere Umstand ebensowohl für die Behauptung der Simplicität der musikalischen Gedanken im Propheten, als auch und besonders für den enormen Grad von Zutrauen in die Tiefe der Meyerbeer'schen Kunst, wie es die moderne Menschheit nun einmal hegt. Wir aber haben viel zu viel Respekt vor der Klugheit unseres Componisten, um nicht der festen Ueberzeugung zu leben, die Reminiscenz an den Choral sei ohne Absicht entstanden; denn durch Abänderung der ersten Strophe und Neubildung der übrigen würde die Möglichkeit für ein Wiedererkennen des Chorals Seiten des ungelehrten Zuhörers vollständig aufgehoben worden sein und hiermit fällt der einzige vernünftige Zweck einer absichtlichen Reminiscenz weg. Denkbar bliebe dann blos noch, Meyerbeer habe die Reminiscenz absichtlich und so versteckt nur deshalb angewendet, um den kunstgelehrten Leuten Gelegenheit zu geben, ihr geringes Licht leuchten zu lassen. Wenn diese Annahme die kunstgelehrten Leute glücklich machen kann, so sind wir viel zu menschenfreundlich, um auch zu versuchen, ihnen ihr Glück zu rauben. Meyerbeer aber ist so allgemein verständlich, als man es in der Musik nur immer sein kann, sobald er absichtlich musikalische Beziehungen verwendet: dies beweisen diejenigen Stellen des Propheten, bei denen er das wirklich thut und die Art der Benutzung des Chorals in den Hugenotten. Jene Stellen im Propheten betreffen den Wiedertäufergesang im 1ten, 2ten und 5ten Akte, das Traumthema im 2ten und 4ten, die Melodie der Pastoralromanze im 2ten und 3ten Akte und das Schlußmotiv des 4ten Finale. Gelegentlich der Pastoralromanze haben wir zu bemerken, daß ein gewisser musikalischer Reflexionär in gewissen Blättern für literarische Unterhaltung in einem sehr starken Irrthum sich befindet, wenn er von den in Moll gehaltenen Akkorden derselben spricht; denn diese Romanze erfreut sich des härtesten Durs, das es nur immer geben mag: Darüber würde den „Ichling" auf Befragen jeder Chorjunge oder Trommelschläger des Prophetenpersonals belehrt haben.

Doch das Alles ist in der That ungeheuer gleichglüchtig; denn was kommt wohl darauf an, ob es sich anders verhält? Erhöht oder vermindert sich deshalb der wahre Werth des falschen Propheten auch nur um einen Grad? Wie viele Zuhörer fragen denn darnach, ob hier eine Melodie eine nagelneue oder eine schon dagewesene Zusammenstellung der paar Töne unseres Tonsystems ist, oder ob dort eine vom musikalischen Grübler glücklich entdeckte Aehnlichkeit vom Componisten beabsichtigt war oder dem Zufalle ihr Entstehen verdankt? Und thut die Masse etwa Unrecht, wenn sie um derartige Spitzfindigkeiten sich nicht im Geringsten kümmert? Hat in Wahrheit diese Masse das Wesen der Sache nicht viel besser im Auge, als die kunstgelehrten Leute, welche sich häufig um Lappalien streiten, die das Wesen der Sache nicht im Entferntesten berühren?

Nach diesen Exklamationen wäre es nicht unwahrscheinlich, daß ein oder der andere Leser unsre zweite zeitgemäße Betrachtung ebenfalls für überflüssig erklärte. Dann aber sind wir selbst es, welche über diesen guten Witz zuerst und aus vollen Herzen lachen und den Leser auf unsere ferneren Betrachtungen vertrösten.

Musik für das Theater.

Otto Nicolai, Ouvertüre zu „die lustigen Weiber von Windsor", komisch-phantastische Oper in 3 Acten mit Tanz, nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel bearbeitet von H. S. Mosenthal. — Berlin, Bote u. Bock. Ouvertüre für gr. Orch. 3 Thlr., für Piano solo 20 Sgr., für Piano zu 4 Händen 25 Sgr.

Daß dieser Ouvertüre eine Idee zum Grunde liegt, daß sie nicht zusammengewürfelt ist aus heterogenen Motiven, sondern nach einem Plane gearbeitet, merkt man alsbald, wenn man die Wirkung in sich aufgenommen, die der orchestrale Eindruck hervorbringt. Man merkt es, daß es dem Componisten Ernst ist, ein Totalbild vom Ganzen zu geben, und nicht im Sinne der modernen Opernouvertüre der hörlustigen Menge ein paar lumpige Fetzen vorzuzeigen und damit anzulocken. Es ist ein recht rühriges und fröhliches Leben darin; es fließen die Gedanken nicht bunt in einander, sondern reihen sich nach einer inneren Nothwendigkeit an einander. Dabei ist zugleich die instrumentirende Technik geschickt und wirksam gehandhabt, und läßt den gewandten Musiker erkennen. Eine andere Betrachtung führt aber auf ihren musikalischen Inhalt. Hier zeigt sich zunächst eine sichtliche Vermeidung des Triviellen, jedoch in solcher Weise,

daß die totale Befreiung von fremdländischen Einflüssen noch nicht vollständig erfüllt ist. So sind z. B. hin und wieder italienische Anklänge, wenn auch nur entfernt und etwas veredelt, deutlich erkennbar; auch dasjenige finden wir nicht völlig beseitigt, was der Standpunkt der reinen Kunst völlig verschmähen muß, und was ich mit dem Ausdrucke „Coulissenreißerei, bezeichnen möchte. Man macht jetzt von Seiten der Componisten viel zu viel Concessionen gegen das Publikum. Dadurch sind wir eben in ein so unnennbares Elend mit unserm Opernwesen gekommen, daß Jeder, um oben aufzukommen und die Gunst der Menge zu erhalten, Concessionen über Concessionen machte. Talentvollen und Pfiffigen ist's geglückt. Fragt aber nur weiter, welchen Dank ihr dafür habt. Und — die Hand aufs Herz! — Wollt Ihr Künstler sein, Priester der keuschen Göttin, warum befleckt Ihr ihren heiligen Altar mit profanem Thun? Wo bleibt die Weihe, mit der Ihr das Volk zu den Höhen der Kunst heranziehen wollt? Unser Componist vermeidet zwar möglichst diese Klippe, doch völlig hat er sich nicht davor gehütet. Bei näherer Betrachtung bemerkt man, daß das charakteristische Element mehr vortritt als die Entfaltung melodischer Schönheit. Die Melodien halten sich zwar auf einem überwiegend besseren Boden als man's zu hören gewohnt ist, indeß mangelt ihnen neben der Selbstständigkeit das ideale, geistbedeutende Moment, man vermißt noch den poetischen Hintergrund; mitunter sind auch die Farben etwas zu grell und stechend. Am frischesten ist das Allo vivace bis zum Eintritt des zweiten Motivs. Hier tritt auch neben charakteristischer Bedeutung der instrumentale Reiz belebender hervor. Das erste Motiv hat etwas Frohes und Muthwilliges; überall Leben und Fröhlichkeit. Das zweite steigt etwas herab, wird nicht nur im Ausdrucke matt, sondern geht ganz nahe am Triviellen vorbei. Der Galopp der modernen Oper spukt in ihm, wenn schon seine geschickte Verarbeitung und Verwebung mit dem ersten Motiv, und die ganze Art der Behandlung den tüchtigen Musiker verräth. Wenn man berechtigt ist einen Schluß von der Ouverture auf das ganze Werk zu machen, so dürfte der Componist zu denjenigen gehören, die das Bessere erstreben, wenn auch vorliegende Ouverture noch nicht von künstlerischer Bedeutsamkeit allseitig durchdrungen ist.

Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

Gustav Barth, Op. 20. Graduale. **Nr. 1.** Benedictus, qui venit. **Für Sopran-Solo mit Begleitung des Chors, der Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, der Trompeten und Pauken, des Streichquartetts, Contrabasses und der Orgel. — Wien, Glöggl. Leipzig, Whistling. Pr. 2 Fl.**

Ein milder Geist liegt in diesem Graduale ausgedrückt, der versöhnend wirkt. Es hält sich vielmehr als man in neuern Kirchenmusiken zu hören gewohnt ist innerhalb der Grenzen kirchlichen Ausdruckes. Von ganz reinem Wasser ist es freilich immer noch nicht. Mitunter spielt die liebe Weltlichkeit ihm einen Streich. Diese spukt schon im ersten Motiv, am Schluß bei den Worten „in nomine domini,“ während das Uebrige des Motivs sehr guten kirchlichen Ausdruck enthält. Die Figuration im Solo auf den Worten, „et est mirabile oculis nostris“ bis zum Halt ist unpassend, sie zerstört, als zu sehr erinnernd an der Andacht und dem Wortsinne zuwiderlaufende Dinge, den Eindruck, den man durch das Frühere erhält. Die technische Ausführung bietet keine Schwierigkeit; Alles ist recht sangbar und leicht fließend geschrieben, daß auch mittelmäßige Kräfte der Aufführung sich unterziehen können. Die Verwendung des Chores ist recht wirksam angebracht; er geht mit dem Solo Hand in Hand, greift belebend ein, wo ein stärkerer Ausdruck nöthig erscheint und tritt wieder still in den Hintergrund, um ersterem den Vorrang zu lassen. So ist der Schluß des Ganzen „Alleluja“ mit abwechselnden Chor und Solo von guter und dem Geiste des Ganzen angemessener Wirkung. —

Em. Klitzsch.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

S. Saloman, Das Diamantkreuz, komische Oper in 3 Acten von Th. Overskou. Mit dem Portrait des Componisten. Schuberth. 10 Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

St. Heller, Op. 71. Elégie et Marche funèbre. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Lieder und Gesänge.

N. Nietzsche, Drei Lieder für Mezzosopran oder Bariton. Dresden, Bauer. Jedes 5 Ngr.

Wenn wir auch den Liedern kein unbedingtes Lob spenden können, so dürfen wir doch auch nicht unterlassen, den Componisten zum ferneren Schaffen aufzumuntern. Nr. 1 „die einsame Thräne" zeigt das Streben nach einem tieferen Erfassen des Textes, nur sieht man die Mühe noch etwas heraus. Nr. 2 und 3 sind gesinnungsloser und flüchtiger, und es laufen einige Trivialitäten mit unter, wie dies immer der Fall ist, wenn man blos an das Verständniß der Masse appellirt.

H. Truhn, Op. 97. Drei deutsche Lieder von Reinick, Eichendorff und Göthe .Königsberg, Pfitzer und Heilmann. 12½ Sgr.

Gegen die Verständigkeit, mit der die Lieder aufgefaßt sind, läßt sich Nichts einwenden; man sieht auf jeder Zeile den vielerfahrenen Liedercomponisten. Aber es fehlt zumeist jene Frische, jenes lebensvolle Regen, das so viele frühere Sachen des genannten Verfassers auszeichnete. Auf uns hat das letzte „Vorbei" von Eichendorff den besten Eindruck gemacht, dann möchte wohl das erste „die Verlassene" von Reinick kommen, und am schwächsten dünkt uns Göthe's Mignon „So laß mich scheinen". Es ist ein bloßes Declamiren ohne jenes selige Verklärtsein, das der Text verlangt.

G. Barth, Op. 11 (Nr. 2). „Es ist bestimmt in Gottes Rath". Wien, Mollo (Witzendorf). Preis nicht angegeben.

Nicht ohne Verstand; aber im Vergleich zu Mendelssohn's Composition desselben Textes etwas geschraubt. Das Werk ist übrigens schon früher erschienen, und die gegenwärtige Ausgabe nur eine neue Auflage.

Instructives.

Für Pianoforte.

C. Endig, Op. 3. Thema mit Variationen. Whistling. 10 Ngr.

Leicht und anspruchslos, wie es sich für Schüler paßt. Die Variationen liegen gut in der Hand, und klingen daneben auch nicht übel.

C. Stein, Op. 3. Jugendklänge. Leichte Sätze für Pianoforte. Potsdam, Riegel. 2 Hefte, à 10 Ngr.

Ein seltsamer Zwiespalt herrscht in diesen Sätzen; sind sie für Kinder, so setzt der Verfasser eine zu bedeutende technische Bildung voraus, trotzdem, daß Fingersatz beigefügt ist; sind sie für Erwachsene, so genügt weder das Technische noch die Anschauungsweise. Man vergleiche die Schumann'schen Kinderscenen mit den vorliegenden Stücken; wie wunderbar ist in jenen das Zurückversetzen in die Jugendzeit getroffen! Es ist der Mann, der sich zurückträumt in die Tage der Kindheit; er läßt die verschiedenen Scenen aus dieser an sich vorübergehen, und freuet sich der Kindlichkeit ohne selbst kindisch zu werden. — Betrachtet man nun die Sachen, abgesehen von dem Angeführten, als bloße Musikstücke, so kann man ihnen Verdienstliches nicht absprechen; sie sind meist recht hübsch gedacht und die Ausführung spricht für Gewandtheit des Componisten. Die Ueberschriften, die die einzelnen Stücke tragen, lauten: Nr. 1. Ständchen; Nr. 2. Du Ring an meinem Finger, mein goldnes Ringelein; Nr. 3. Nach der Heimath; Nr. 4. Abendglocke; Nr. 5. Nachklänge aus Ossian; und dann: Aus der Kindheit, kleine Tarantelle, Geburtstagswunsch für die Mutter, Knabe am Bach, und: Wenn fromme Kindlein schlafen gehn, an ihrem Bett zwei Englein stehn.

Th. Kullak, Op. 59. Allegro di bravura. Nr. 1. Etude de Vélocité, Nr. 2. Etude d'Octaves. **2 Hefte. Schlesinger. à 17½ Sgr.**

Beide Nummern sind eigentlich eins; der Unterschied ist nur der, daß die eine in Octaven gespielt wird, während die

andere einfache Achteltriolen giebt. Die Schwierigkeit ist in der Octaven-Etüde eine bedeutende, wohingegen die Etude de la Vélocité gar keine Klippen für die Technik bietet. Von der gedanklichen Seite betrachtet, haben sie nur Untergeordnetes und sehr Mittelmäßiges aufzuweisen.

Bücher, Zeitschriften.

Le Diapason. Revùe musicale de Bruxelles. On s'abonne à Bruxelles, chez M. M. Schott.

Die uns vorliegenden Nummern der genannten Zeitschrift geben zu erkennen, daß die Spalten derselben sich der Vertretung des Interesses der höheren, ächten Kunst geöffnet haben, und daß nicht die bloße Verleger-Speculation auf Sinn und Meinung influirt. Auch ist es erfreulich, wahrzunehmen, daß einestheils nicht das Localinteresse allzu sehr in den Vordergrund tritt, sondern auch fremdes Würdigung findet, anderntheils der Autorität eines berühmten Namens nicht unbedingt Alles nachgesehen wird, wie dies bei unseren gallischen Nachbarn und in Altengland nur zu häufig geschieht.

Die Artikel sind gut geschrieben, und geben ein Bild vom musikalischen Leben und Weben in Belgien. Unsere großen Tonmeister haben in dem Herzen des Volkes Platz gewonnen, und das Virtuosenunwesen tritt auch hier ersichtlich in den Hintergrund. Die noch junge Zeitung verdient ihrer lobenswerthen Tendenz wegen die Beachtung aller Musikfreunde.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 49. Saltarello di Roma. **Schlesinger. 17½ Sgr.**

Wir haben es hier mit einer Nationalmelodie zu thun, die, wie der Verfasser in einer Anmerkung sagt, von Carl Eckert aufgezeichnet worden ist; ob nun die mancherlei harmonischen Unschönheiten auch nationell sind, ist eine Frage, die nur der Aufzeichner zu lösen im Stande ist. Fremdartig klingt's zuweilen ganz ungeheuer. Wer das aber übersieht, kann mit diesem tarantella-artigen Satze bei sonst gutem Spiele Effect machen; es ist doch Leben darin.

A. Dreyschock, Op. 70. La Sirene. Nocturne. **Hofmeister. 12½ Ngr.**

Melodiös und nicht sehr schwer im Vergleich mit anderen Dreyschock'schen Sachen. Hervorragendes ist eben nichts zu spüren, aber das Stück ist salonfähig.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

M. Hauser, Op. 17 u. 18. La Mélancolie und la Sentimentale. 2 Etudes de Concert p. le Viol. av. Acc. de P. **Hofmeister. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 15 Ngr.**

Beide Opera sind von untergeordnetem Kunstwerth; für den Spieler haben sie den Vorzug des Wirkungsvollen für sich. —

Lieder und Gesänge.

J. Melchert, Op. 22. Vier Lieder für Bariton oder Alt, Sopran oder Tenor. (2 Ausgaben.) Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Gehören zu den Sachen, die mit vollem Bewußtsein jedem höheren Streben den Absagebrief schreiben; Gewöhnlichkeit der Auffassung paart sich mit Trivialität der Ausführung.

J. Melchert, Op. 23. Tausendschön, Ged. von Förster, für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. (2 Ausgaben.) Niemeyer. ¼ Thlr.

Steht eben nicht höher, als die vorigen Lieder. Die Naivität des Textes hat nur in musikalischer Gewöhnlichkeit ihre Wiedergabe gefunden.

J. Melchert, Op. 21. Frühlingslied von Göring, für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton. (2 Ausgaben.) Niemeyer. ¼ Thlr.

Auch eine Lenzesfreude, die sich aber in den alltäglichsten Ausbrüchen ergeht. Der Triller auf dem „Ach" ist unbezahlbar, er hat uns köstlichen Spaß gemacht.

Fr. Zander, Vier Lieder. Königsberg, Pfitzer und Heilmann. 10 Sgr.

Es fehlt den vorliegenden Liedern an Bedeutsamkeit und Tiefe der Auffassung, und dieser Mangel wird auch nicht durch hinreichende Klangwirkung ersetzt. Die Opuszahl ist nicht angegeben; wir vermuthen aber, daß der Componist noch nicht mit Freiheit producirt, daß Ideelles mit Materiellem noch zu keiner rechten Einheit verschmolzen ist. Sollte sich unsere Vermuthung nicht bestätigen, und hat der Verfasser schon Viel gemacht, so möchte wohl seinem Talente die eigentliche Schwungkraft fehlen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 36.** Den 3. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kammer- und Hausmusik. — Musik für Gesangvereine. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Gustav Barth, Op. 21. Sechs Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Erstes Heft für eine Tenorstimme, zweites Heft für eine Altstimme, drittes Heft für Bariton und Baß. — Wien, A. O. Witzendorf. Heft 1, 45 Kr. C.M. Heft 2, desgl. Heft 3, 1 Fl. C.M.

Es scheint, als ob man's in Wien seit Franz Schuberts Tode zu keiner recht erfreulichen Blüthe in Liedercompositionen bringen könne. Der Raum dieser Zeilen gestattet leider keinen tieferen Rückblick; Jeder, der aufmerksam den Liedererzeugnissen gefolgt ist, wird indeß selber den geschichtlichen Beweis dafür sich leicht führen können. Es gab eine Zeit, wo das reine, einfache Lied, influirt von der neuitalienischen Opercorruption, auf Abwege gerieth und in einer breiten, ausgesponnenen Salonmanier, durch das sogenannte Durchcomponiren, mit Hülfe einer, leider beifällig aufgenommenen, krankhaften Sentimentalität seinem Verfalle entgegen zu gehen drohte. Doch der Norden hat es gerettet, während im Süden die Auswüchse auf dem einmal betretenen Pfade, wenn auch spärlicher, fortwucherten.

Der Geist der vorliegenden Lieder gehört unbedingt der ebenbezeichneten Verfallperiode an, wenn schon die Keime zur Besserung in ihnen nicht zu verkennen sind. Es liegt so etwas Vages darin, die Empfindung ist nicht fixirt; jene dunkle, nebelvolle Hypersentimentalität, jedes kräftigen, lebensvollen Ausdruckes baar, macht sich neben hervortretendem Mangel an Erfindung und ästhetisch schöner Melodie leider vielfach bemerkbar. Formell auch reihen sie sich Ueberlebtem an — eine Begleitungsfigur meistens, Wiederholung der Melodie im Ritornell, wie es bei Proch uns stereotyp begegnet, Uebergänge in fremde Tonarten ohne innern Grund, obschon Technik mit Geschicklichkeit und Sachkenntniß ausgeführt. Häufig verflüchtigt sich die Melodie in eine bloße Declamationsphrase und die Auffassung der Gedichte ist nicht hervorgegangen aus tiefer, innerer Nothwendigkeit, sondern aus flüchtiger Erregtheit durch irgend welche Einzelnheiten. Wie sehr die Auffassung verfehlt, zeigt schlagend Hft. 2. Nr. 4. „der Bleicherin Nachtlied" von Reinick, welches die Worte der Bleicherin in derselben Melodie erscheinen läßt, wie die der Erzählung. Spohr hat's besser getroffen, (Op. 94. Nr. 3.) wiewohl etwas zu matt. Bei alledem läßt sich nicht verkennen, daß der Componist Talent hat; das Studium der besten Muster wird ihn gewiß noch auf die richtige Bahn leiten. Ist doch der Ton, den er in seinen Männergesängen anschlägt, ein wesentlich anderer, viel gesünderer, so daß, wenn er die Kraft und den Willen hat, die Million, die immer nur nach dem Trivialen greift, zu verachten und blos der Reinheit der Kunst zu opfern, sicherlich sein Liederbaum erfreulichere Blüthen treiben wird.

H. Gödecke, Op. 5. Gedichte von Rollet, Falkmann

und Lucä, als Bariton-Gesänge mit Pianoforte componirt. — Minden, Fißmer. Pr. 20 Sgr.

Die gute Seite an den Liedern ist die leichte Sangbarkeit, das Fließende in der ganzen Stimmhandhabung; die Sänger nennen's „dankbar". Das ist sehr zu loben, nur muß auch der Inhalt, das eigentlich musikalische Element von der Art sein, daß es lohnt. Hier dürfte nun nicht zu verhehlen sein, daß der musikalische Gedanke, die erfindende Seite, stark zurücktritt und auf dem Boden einer allgemeinen, musikalischen Empfindungssprache sich bewegt. Der Componist, noch jung der Opuszahl nach, hat sich noch nicht emporgearbeitet zu einer selbst eigenen Productionspotenz, er lebt noch zu sehr in den Gefühlen Anderer und zwar solcher, die wir heut zu Tage nicht mehr als nachahmungswerth aufstellen möchten. Talent und Geschicklichkeit leuchten daraus hervor, wenn auch selbst formell der dilettantische Standpunkt von ihm noch nicht überwunden ist. Die Begleitungsformen sind überall dieselben und werden, wenn man die Lieder hinter einander wegspielt, durch ihre Monotonie lästig. —

Albert Methfessel, Op. 135. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Minden, Fißmer. Pr. 22½ Sgr.

Auch in diesen Liedern regt sich kein tieferer, musikalischer Geist. Bei einem Op. 135 kann man schon Ansprüche machen. Das aufrichtige Urtheil kann aber die Richtung, die sich in diesen Liedern ausspricht, nicht als befriedigend anerkennen. Sie sprechen das aus, was schon wiederholt dagewesen; der Ausdruck der Gefühle, so aufrichtig sie auch gemeint sein mögen, erscheint nicht getragen von einer tiefergehenden Erregtheit. Der poetische Hauch fehlt; Vieles klingt so hausbacken und schal, daß uns trotz der angewandten Wirkungsmittel nicht der rechte musikalische Sinn und Genuß dabei überkommen will; es mangelt der Reiz der Neuheit, die Melodieen winden und drehen sich in verbrauchten Figuren, daß es oft klingt, als mühe sich der Componist ab, den rechten Ausdruck zu finden, der sich aber nirgends recht überzeugend einstellen will.

Louis Schlottmann, Op. 2. Lieder aus Rud. Löwenstein's Kindergarten, für eine Singstimme mit Piano. — Berlin, Schlesinger. Pr. 25 Sgr.

Wir machen in den Liedern eine neue interessante Bekanntschaft. Der Componist zeigt sich in der Auffassung der eigenthümlichen Welt, welche in den Liedern sich abspiegelt, so heimisch, von so gesunder und lebenskräftiger Natürlichkeit, in der musikalischen Gestaltungsfähigkeit und in der Ausprägung des kindlich-poetischen Gewandes so sicher und hin und wieder auch so neu, daß die Kritik ihn der aufmerksamen Beachtung empfiehlt. Von einem Componisten, der mit einem solchen Op. 2 auftritt, läßt sich auch auf anderem Gebiete Kräftiges erwarten. Das Zeugniß für seine musikalische Potenz liegt unverholen in diesen 10 Liedern ausgesprochen, die mit ihrem kindlich-schönen Geiste 10 Salonliederhefte aufwiegen. Wir finden darin eine so angenehm abwechselnde Mannigfaltigkeit, daß sie, hinter einander gesungen, ein schönes, lebensvolles Bild gewähren. Die naive Heiterkeit zeigt sich namentlich in Nr. 1. „guten Morgen", das von besonderer Frische ist; in Nr. 4. „Ich will hüpfen und springen" worin sich eine liebenswürdige, in der Natur gleichsam schwelgende Fröhlichkeit ausspricht. Nach der charakteristischen Seite hin sind Nr. 9. „Ich dreh' mich nach dem Winde" und Nr. 10. „Käfer-Tanz" zu bemerken, in denen auch die Komik wirksam auftritt. Auch das Zarte, Sinnige ist vertreten in Nr. 2. „von den Engelein", ein schönes Blumenstück, und Nr. 7. „guten Abend". Nr. 6. „Abends im Walde" zeigt schönen, empfindungsvollen Ausdruck.

Gewöhnlich beachten Erwachsene derartige Lieder viel zu wenig oder mit vornehmem Ignoriren — Ignoranz gar nicht. O des thörichten Glaubens! Wie viel könntet ihr noch gewinnen für euer Singen und Musiciren, wenn ihr mit rechtem Sinne euch dieser Kinderwelt hingäbet! Freilich den sentimentalen erheuchelten Plunder müßt ihr abwerfen; und hättet ihr den Muth es zu thun, so würdet ihr von eurer miserablen Blasirtheit euch bald befreit sehen.

Em. Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Gustav Barth, Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen. Heft VII. Op. 17. Nr 5. „Samson", Gedicht von Kopisch. — Wien, Glöggl (Leipzig, Whistling). Pr. 45 Kr.

— — —, Chöre und Quartette für Männerstimmen. Op. 19. Nr. 3. „Schifffahrt". — Wien, Witzendorf. Preis nicht angegeben.

— — —, Drei Quartette für Männerstimmen.

Op. 16. Nr. 3. „Bach und Herz". — Wien, Glöggl. Pr. 30 Kr.

Von diesen drei vorliegenden Gesängen zeichnet sich „Samson" aus durch seinen Humor und das Treffende in der ganzen Behandlung. Es kann Männervereinen angelegentlich empfohlen werden. Der Componist hat auf dem Gebiete des Männergesanges entschieden mehr Glück als in der Liedercomposition mit Pianoforte. Denn konnte von seinen besprochenen Liedern des Vortheilhaften nur wenig gesagt werden, so tritt uns in den Liedern für Männerstimmen eine viel gesündere Farbe entgegen, leicht faßliche Darstellung ohne Flitterschmuck, kräftige Harmonien, die sich immer in der Grenze der Wirksamkeit halten und gute, natürliche Auffassung. So gelingt ihn z. B. im „Samson" außer mehreren andern das Neckende und Verhöhnende „nun fangt ihn, ihr Philister" ganz treffend und wirksam. „Bach und Herz" ist auch recht gelungen; das stille geschwätzige Murmeln hat durch die Imitation der verschiedenen Stimmen bezeichnenden Ausdruck gefunden und wird überhaupt durch das Liebliche und Weiche in seiner Melodie sich Freunde gewinnen. „Schifffahrt" ist etwas matt und zu monoton, um für die Dauer fesseln zu können. Die Schiffer- und Gondellieder haben überhaupt das Unglück, der Monotonie zu verfallen. Es soll immer Alles recht schaukeln und wiegen, und dabei trägt es sich häufig zu, daß der Componist in einen süßen Schlummer sich schaukelt, seinen Nachen dem willkührlichen Wellenspiel überläßt und selten das Festland der Gefühle erreicht.

H. Dorn, Op. 62. Drei scherzhafte Lieder für vier Männerstimmen. — Berlin, Bote und Bock. Pr. Partitur und Stimmen, 1 Thlr. Stimmen allein, 20 Sgr.

Die vorliegenden Lieder, „Makrobiotik", „die Urwähler", „in's Weinhaus" treten nicht mit solcher Entschiedenheit auf, wie wir's in andern Werken des Componisten finden. Das eigentlich komische Element liegt mehr im Text, ohne durch hervorstechende Eigenthümlichkeit in der Musik seine Verwirklichung zu finden. Nach dem Eingang des ersten, in welchem der Chor wirkungsvoll „Herr Hufeland" unzählige Male ruft, was allerdings komische Wirkung hervorbringt, zeigt sich nichts, was von besonderer vis comica wäre. Das zweite ist geradezu matt. Das dritte hat recht gemüthliches Wesen und wird gern gesungen werden. Neue Seiten jedoch hat der Componist in diesen Liedern nicht angeschlagen.

Louis Beate, Sechs Lieder für vier Männerstimmen — Leipzig, Whistling. Pr. 1 Thlr.

Geschickte und wirksame Behandlung haben sämmtliche Lieder; jedoch die eigentlich musikalische Seite, die Erfindung, die Melodie, tritt so sehr in den Hintergrund, daß sie, wenn man sie hinter einander durchsingt, stets Unbehagen erzeugen. Die Wendungen und Gänge, mit denen der Componist Effekt machen will, sind schon so verbraucht, daß sie eben wirkungslos worden. Sie bewegen sich zu sehr auf dem bereits schon ausgebeuteten Gebiete; sie weisen mehr rückwärts als vorwärts. Und gerade auf dem Boden ist uns Neuheit von nöthen; der Männergesang hat sich so sehr ausgedehnt, daß es an den Componisten ist, neue Bahnen anzuweisen und seine Geltung für die Zukunft ihm zu sichern.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Wiesbaden. Floris von Namur. Romantisch-komische Oper in 4 Acten. Nach einer Novelle: Der Blondin von Namur von Zschokke, frei bearbeitet von Carl Gollmick. Musik von Ch. Oberthür.

Auf der Bühne zu Wiesbaden wurde diese Oper unter persönlicher Leitung des Componisten am 2ten März zum ersten Mal gegeben und am 6ten mit Beifall wiederholt. Das etwas phantastische Sujet spielt in Flandern und führt uns einen Maler vor, der einer Herzogin von Silvani einst das Leben rettete, und mit deren Pathe Antonie de Fano ein geheimes Liebesverständniß hat. Den jungen Künstler (Floris) zu prüfen, ob er auch Antonien würdig sei, läßt ihn die Herzogin durch ihren Astrologen Aliko in eine Ruine laden und von dort aus, nach einem beigebrachten Schlaftrunk, auf ein fernes Jagdschloß bringen. Dort als Herzog von Melphi auftretend wird Floris durch geheime Künste von Versuchung zu Versuchung geführt. Die Herzogin selbst erscheint dort als seine Gemahlin, und die Ereignisse des dritten Actes, namentlich mit den Gesandten von Susa, Hippopolis, Bela und Astorga sind so ergötzlich als effectvoll. Von Aliko aber gegen seine Sinne beschützt, widersteht Floris allen Lockungen, entflieht, und erwacht dann in seinem Malerrocke wieder in der Ruine wo er schon im 2ten Akte von dem Nekromanten als sein Sohn erkannt wurde. Aliko selbst ist der Sprößling eines in einer früheren Verschwörung Hallers verwickelt gewesenen und flüchtig gewordenen Grafen Bellevero. Floris Mutter heimlich mit ihm getraut, verborgen gehalten, von dem Vater entdeckt

und geraubt, starb zu Namur in Armuth. Der 4te Akt zeigt uns Antonien, welche obgleich in Verzweiflung über des Geliebten Verschwinden dem Willen ihres Vaters gehorcht und sich mit einen Patrizier vermählen soll. Desgleichen soll Floris, der auf die Verheißung hin seinen Vater wieder zu finden sich aufopfert, seine Hand einer ihm unbekannten Erbin reichen. Aliko aber, ein alter Kriegskamerad von de Fano, und in seine Rechte wieder eingesetzt, wußte die Karten so geschickt zu mischen, das beide verlobten Opfer sich selbst wieder finden und so die verhaßte Heirath zu einer glücklichen wird. So weit das Libretto, als es mitzutheilen in flüchtigen Umrissen möglich ist.

Die Musik ist im französischen Style gehalten, und das Erzeugniß einer frischen, lebensmuthigen fast übermüthigen und von aller Steifheit entfernten Muse. Sehr gefällig ist das lyrische Element gehalten, spannend sind die Melodramen, und die Ensembles, wenn auch nicht gerade grandiös doch von kräftigen Wirkungen. Von der einen Seite etwas weniger Anwendung des groben Geschützes, von der andern der Tanz-Rythmen, würde die Oper in den Ruf größerer Solidität bringen. Doch sind diese beiden Dinge dem Publikum gegenüber keine Fehler. Andere, wenn auch leicht zu ändernde Uebelstände haben ihren Grund in dem etwas lang gesponnenen Texte, iu öftern Widerholungen kleinerer Phrasen, und in den häufigen Zwischen- und Nachspielen, welche sich in der Phantasie besser als in der Darstellung machen, weil sie den Sänger außer Thätigkeit und das Publikum iu den Zustand eines unbehaglichen Stillstandes seiner Empfindungen setzen. Man hätte das Ganze in den drei üblichen Stunden abmachen können, während die erste Vorstellung von halb sieben bis nach zehn Uhr währte. Vor der zweiten wurde nun der Rothstift zur Hand genommen und somit dem Ganzen die Concision gegeben die ein dramatisches Werk, vor allem aber die Oper haben muß. In gegenwärtiger Gestaltung und hauptsächlich dadurch daß unter allen Umständen das melodische Prinzip vorherrscht, dürfte Floris von Namur seinen Weg machen und auch für andere Bühnen eine gute Acquisition werden. — Der musikalische Gang der Oper war, einige Uebereilung abgerechnet, ein befriedigender. Verfehlte Dinge in Darstellung und Scenerie hätten vermieden werden können, allein wo fällt dergleichen nicht vor? Besonders aber bei einer Bühne, die noch nicht vollständig organisirt ist. Der Träger der Oper, Floris von Namur fand in dem Tenoristen Herrn Eberius einen in jeder Beziehung tüchtigen Repräsentanten. Leider verliert in ihm die Wiesbadener Oper eine große Stütze, da er mit Carlsruhe abgeschlossen hat. Die Partien der Herzogin, Antonie, des de Fano, Aliko und Crispin waren durch die Damen Kern und Fräulein von Bracht, und die Herren Meyer, Stepan und Jaskewitz besetzt. Fräulein von Bracht, eine Anfängerin mit einer wirklichen Prachtstimme ist für solche Parthien nur noch zu ungeübt. Herr Stepan hat bei stattlicher Persönlichkeit einen Baß-Bariton der seines Gleichen nicht leicht finden wird, nur fehlt ihm noch die künstlerische Ausbildung. In der Wahl der Maske und des Costüms scheint ihm noch die richtige Auffassung zu mangeln, welches gerade in der Partie des Aliko fühlbar wird. Fräulein Kern und die Herren Meyer und Jaskewitz sind in der Theaterwelt zu vortheilhaft bekannt, um hier einer Bestätigung zu bedürfen. Im Ganzen thaten alle Theile, Chor und Orchester, ihr best Möglichstes um ein Werk zu fördern, dessen Schöpfer als Künstler wie als Mensch in so allgemeiner Achtung steht. C. G.

Liegnitz. Auch im Laufe des verflossenen Winters wurden unter Leitung des Musikdirektor **W. Tschirch** 5 große **Concerte** veranstaltet, in denen außer Solosachen für Gesang und einzelne Instrumente folgende größere Werke zur Aufführung kamen: Walpurgisnacht von Mendelssohn, 2tes Finale aus Fidelio, die Zigeuner von J. Becker, Athalia von Mendelssohn, (2 mal) eine weltliche Cantate von W. Tschirch. — Die **Liedertafel** veranstaltete vier musikalisch-declamatorische Soiréen, und im Herbst des vorigen Jahres ein Concert für milde Zwecke, welches sich großer Theilnahme erfreute. — Am **Charfreitage** fand die Aufführung des Ostermorgens von Neukomm statt, und eine Aufführung der Schöpfung wird zum Himmelfahrtstage, ebenfalls für milde Zwecke, vorbereitet.

Tagesgeschichte.

Todesfälle. J. W **Tomaschek**, geb. zu Skutsch in Böhmen am 17ten April 1774, starb in Prag am 3ten April.

Mad. **Dulcken**, die iu England geschätzte Clavierspielerin, starb in London am 12ten April.

Der Musikalienhändler **Troupenas** in Paris, Verleger Rossini's und Auber's, starb den 11ten April in Paris 51 Jahr alt.

Geschäftsnotizen. Zofingen. Den Bericht, von welchem Sie schreiben, können Sie senden, wenn er nicht zu ausführlich ist.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: „Musikalische Haus- und Lebensregeln" von **Rob. Schumann.**

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Zweiunddreißigster Band.

№ 37.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 7. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Romantik in der Musik.*)

II.

Das historische Auftreten der Musik.

Die Anhänger der einseitigen Stimmung, der Gemüthsgährung vor der bestimmten Anschauung, vor der That, dem Gedanken, müssen natürlich den Beweis liefern, daß diese systematische Bestimmung sich auch zeitlich d. h. geschichtlich wiederhole, daß in der großen Entwickelung des Geistes die Musik schon ein neues Princip zum Ausdruck bringe, während dessen Erfassung durch den Gedanken erst einer späteren Zeit vorbehalten sei. Man scheut sich vor dieser bedenklichen Consequenz keineswegs; Sätze, wie dieser: „eine weitere Stufe in der Erkenntniß der Freiheit tritt gewiß immer erst als Gemüthsunruhe, Sehnsucht, Gährung auf; die Propheten einer solchen Stufe sind nicht die Philosophen, sondern die Künstler, Dichter" — dienen dazu, den Beweis zu führen.

Allerdings, „beginnt das Gemüth sein Treiben und Gähren lange bevor das Gesetz der Schönheit, der Freiheit und der Wahrheit durch Arbeit und Besinnung in die Welt kommt"**) — wir geben das ohne Weiteres zu — aber die große Frage ist eben die: ob mit diesem Treiben und Gähren die Kunst etwas zu schaffen haben kann, die Kunst, welche ja gerade nach den Gesetzen der Schönheit die gewonnene Freiheit und Wahrheit versinnlichen soll. Freilich bleibt es nicht aus, daß in den Gährungsperioden die Kunst mit in den Strudel gerissen wird. In diesem Falle ist sie aber so weit entfernt, die schon ausgedrückte, zukünftige Freiheit zu sein, daß ihre Thätigkeit vielmehr unfrei, ihr Wesen „visionair" und excentrisch, ihre Phantasie ungebändigt, ihr Gebaren Ausdruck jener „verwilderten Genialität", jener „subjectiven Willkühr", kurz jenes Getreibes und „Gewalles der Gemüthswirthschaft" ist, welches nachher „von der Philosophie ergriffen und zur Raison gebracht" werden muß und gebracht wird.

Man sage nicht, es sei doch etwas unendlich Großes, Hehres, Göttergleiches — dieses Prophetenthum des Künstlers gegenüber dem bloßen Nachhinken hinter dem Gedanken, dem bloßen Nachbilden der Idee: — ich lobe mir das Geschäft des Phidias, der den Zeus Kronion meißelt, vor dem unsinnigen Gestammel — und sei es auch in Distichen — einer von Dunst und Qualm betäubten Pythia; — ein Raphael'scher Christus gilt mir hundertmal mehr, als alle die dunklen Messias-Weissagungen sämmtlicher großen und kleinen Propheten.

Es ist nicht wahr, daß die Kunst dem Gedanken voraufgeht, und prophetisch ist sie auch nur in dem Sinne, in welchem es in jedem andern Felde des Geistes jede besondere Stufe desselben ist: daß sie

*) Fortsetzung aus Band 31, Nr. 15 und 16. Die lange Unterbrechung bitten wir mit der Entfernung des Wohnorts des Verfassers, und der Beschwerlichkeit des Verkehrs zu entschuldigen. D. Red.

**) Die mit „—" angeführten Stellen, bei welchen der Autor nicht ausdrücklich angegeben worden, sind aus Ruge's Werken entnommen.

nämlich die Keime einer weitern Entwickelung schon in sich enthält und dadurch eben auf eine spätere Stufe innerhalb ihrer selbst hinweist. Die in jeder Zeitepoche liegenden Entwicklungskeime zu erkennen, ihre Entwickelung begrifflich zu vollenden, die Idee, für welche eine Zeit reif ist, in die Welt ein- und damit jene unsterblichen Thaten auszuführen, von denen die Geschichte seit Aristoteles bis auf Hegel, von Christus bis auf Feuerbach Zeugniß ablegt — ist zuerst und vor Allen dem Denker vorbehalten.

Doch — so epochemachend auch die Thaten der Philosophie sind — ihre Ideen schweben in einer so abstracten Höhe, daß es den Massen unmöglich ist, sie zu begreifen. Die Massen sind nie philosophisch gewesen und werden es nie sein (trotz aller Bemühungen begeisterter Anhänger Hegels, dessen Logik, so wie sie da ist, unmittelbar unter das Volk zu bringen). Die Schätze der Philosophie sind für sie nur verschlossene Kornkammern, ein Himmelsfeuer, das nur ein Prometheus herunterholen und anwenden lehren kann; die Massen sind ja so sinnlich, daß sie nur auf sinnliche Weise in Bewegung gesetzt werden können und einer Idee gegenüber, die ihnen nicht in sinnlicher Gestalt erscheint, im Unglauben des Thomas verharren.

Zu allen Zeiten sind es die Künstler gewesen, welche die Rolle und das Geschäft des Prometheus übernommen haben. Der Dichter ist es, „welcher sein Herz und Gemüth, nachdem er es im philosophischen Heiligthum der Zeit geweiht hat, durch den Zauber der Kunst in's Leben wirft; nur so, nur lyrisch kann der neue Inhalt von Herz zu Herzen dringen, und die Massen unwiderstehlich zur Sehnsucht nach den höchsten Gütern hinreißen. Die Philosophie ist die Vorbereitung der geschichtlichen Bewegung, die Poesie aber schon unmittelbar ihr erster Ausbruch; die Kunst stellt schon die Praxis der Idee dar, weil sie die Massen mit den gemeinfaßlichen Formen des Schönen bewegt; und wo die ganze Poesie mit die religiösen Energie des neuen Zeitgeistes erfüllt ist, da ist es vergebens, mit Intriguen und äußerlichen Maßregeln sich ihr zu widersetzen. Ein Himmelslicht setzt den ganzen Aether in Flammen und in ihm verklärt und verzehrt sich der ganze alte Geist bis auf den dunkelsten und schlechtesten Egoismus herab."

Die Kunst ist Praxis der Idee — damit hätten wir unmittelbar die Uebereinstimmung unserer systematischen Bestimmung des Gegenstandes der Musik mit dem geschichtlichen Verlaufe dieser letzteren. Wie uns oben (s. den ersten Abschnitt „die Stimmung als Gegenstand der Musik") die musikalische Stimmung als Product aus dem Gedanken erschien, so haben wir jetzt die Musik im Großen und Ganzen als Product aus der Idee.

Den geschichtlichen Nachweis dieses Satzes hat auf poetischen Gebiete Niemand besser geliefert, als eben A. Ruge in der im ersten Bande seiner sämmtlichen Werke enthaltenen Geschichte der deutschen Geistesbewegung von Lessing bis auf Platen. Die Philosophie ist darin mit der Poesie im Zusammenhange abgehandelt — schon ein Blick in das Inhaltsverzeichniß entdeckt daselbst drei große Philosophen: Kant, Fichte, Schelling, in ihrem Gefolge aber unsern gefeiertsten Poeten. Lessing selbst, „der Patriarch der deutschen Geistesbewegung" wird als ein Product der deutschen Aufklärung gefaßt: („Lessing stellt positiv in Werken des freien Geistes, der Kunst und der Wissenschaft, und polemisch gegen die kastenartig und in gläubiger Gewohnheit gebundene alte Welt die deutsche Aufklärung dar"). — Die Schiller-Göthesche Poesie ist die klassische Form der Kant'schen Philosophie, welche der Leidenschaft der Stürmer und Dränger und der Schönseligkeit des Jacoby'schen Kreises als Bändiger und Bewältiger gegenüber getreten war: („Schiller zuerst hat philosophisch und poetisch die volle selbstgenügsame Wirklichkeit des Ideals dargestellt, Sch. hat die absolut freie ästhetische Welt entdeckt, die erste Realität der geforderten Kant'schen Freiheit ist Schiller"). — Jean Paul wird ein mit Jacoby'schen, Hamann'schen, Herder'schen Elementen behafteter Fichtianer genannt. „Die Romantiker als solche sodann stellen das Schelling'sche Princip der Anschauung des Absoluten in der Form phantastischer und geniesüchtiger Erregung dar" — u. s. w. — wir verweisen auf das Werk selber.

Das gleiche Material ist vornehmlich die Ursache, weßhalb der Dichter fast ausschließlich von der Philosophie angeregt wird; der Musiker wird es von beiden und gewöhnlich wohl mehr von der Poesie, als von der Philosophie, weil jene ihm verwandter ist. Die Voraussetzung für die Musik in der jedesmaligen Zeit-Poesie und Zeit-Philosophie nachzuweisen, eine Geschichte der Musik in diesem Sinne zu schreiben, würde gewiß eine höchst interessante Arbeit sein, liegt jedoch außer dem Bereiche dieser Abhandlung. Es genügt hier, auf einige der hervorragendsten Erscheinungen aufmerksam zu machen, und auch dies nur andeutungsweise: So ist Sebastian Bach jedenfalls nichts anderes, als ein Erzeugniß jener religiösen Revolution, die kurz vor ihm und ganz in seiner Nähe von Spener und Genossen ausging und im Gegensatze zu den todten, knöchernen Formen der orthodoxen Theologie den erstorbenen Geist zu lebendiger Frömmigkeit wieder erweckte, zu jener Frömmigkeit, welche sich in die

Innerlichkeit des Herzens zum einfachen Akt der Gemüthsbewegung zurückzieht." — Wie nahe Beethoven mit der Göthe-Schiller'schen Periode und mit dem Geiste der französischen Revolution in Beziehung steht, ist schon zu oft gesagt worden, als daß wir nöthig hätten, hier noch ein Weiteres darüber zu erwähnen. Daß Franz Schubert von der Schlegel'schen Romantik angesteckt ist, beweisen seine zahlreichen Lieder. In Robert Schumann endlich concentrirt sich der ganze romantische Stoff, der sich von Novalis bis auf Eichendorff und Heine aufgehäuft hat. Seine Verehrung des Jean-Paul'schen Geistes treibt den berühmten Chef des Davidsbundes bis zur Nachäffung — die Davidsbündler tragen Jean-Paul'sche Namen und schwelgen in Jean-Paul'scher Phraseologie*) —

Die Kunst ist Praxis der Philosophie und zwar erste Praxis. Weil nun aber die Philosophie die Popularität verschmäht; weil erst die Künstler eine dem Volke allgemein verständliche Sprache; weil das Volk über ihnen die ersten Erzeuger der neuen Ideen entweder vergißt oder gar nicht kennen lernt: so erscheinen ihm in sofern die Künstler als Propheten einer neuen Geistesepoche, feiert es ihnen diejenigen, welche ihm die Götter machen, die es anbeten soll. Während Schiller's Poesieen von Mund zu Munde gehen, in allen Herzen lebendig schlagen, wird der Name Kant nur auf dem Katheder genannt und gewürdigt; während Herwegh's „Reißt die Kreuze aus der Erden", aus tausend begeisterten Kehlen gesungen, rings erschallt, ist und bleibt die Philosophie, welche zuerst gegen das Kreuz, „gen Tyrannen und Philister" gepredigt, für die Massen ein verlorenes Korn. Das ist nun einmal das Loos der Philosophen und wird es so lange bleiben, als sie unbekümmert um die Anerkennung oder Nicht-Anerkennung, selbst um das „Kreuzige" der Menge nach der Erkenntniß der Wahrheit streben. Der Same, den sie streuen, ist nicht verloren — die Herzen der Künstler sind der fruchtbare Boden, aus dem er zur Freude und Labung der Menschheit tausendfältig hervorblüht. An uns aber ist es Gerechtigkeit zu üben — wir wollen die Künstler nicht zum Nachtheil der Denker erheben, sondern einem Jeden von ihnen das Verdienst lassen, das ihm gebührt. Die Künstler sind darum nicht weniger die Heilande der Welt!

*) Wenn Schumann sich später aus der Sphäre des romantischen Humors emporgeschwungen und, einige Rückfälle abgerechnet, den Flug zur Classicität genommen, so hat er dies doch nur der Zusammennahme des neuern Zeitgeistes zu danken, der in den letzten Jahren gegen die Romantiker jeder Gattung und jedes Namens entschieden feindlich aufgetreten ist. —

Instructives.

Für Violoncell.

J. J. F. Dotzauer, Op. 175. Sept Etudes pour Violoncelle. — **Berlin, W. Damköhler. Pr. 20 Sgr.**

— — —, **Op. 176.** L'Indépendance des doigts de la main gauche: 8 Imitations et Postludes pour Violoncelle. — **Ebend. Pr. 22½ Sgr.**

— — —, **Op. 177.** Le Carnaval de Venise, morceau brillant pour Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre ou Piano. — **Ebendas. Pr. Mit Orch. 1⅔ Thlr. Mit Pianof. 1⅛ Thlr.**

Die Anforderungen an die Instrumentalisten sind fortwährend im Steigen begriffen, nicht sowohl was eine vor der Oeffentlichkeit paradirende moderne Virtuosität anbelangt, die — Gott sei Dank — in der Unmöglichkeit eines ferneren Fortschritts ihr seliges Ende bereits gefunden hat, als vielmehr in Bezug auf die Nüsse, welche namentlich seit Weber die Componisten den ausübenden praktischen Musiker im Ensemble und Orchester aufzuknacken geben. Diese Nüsse sind in der That oft so hart, daß zur Zertrümmerung ihrer Schalen nicht weniger gehört, als ein nach vielen und sehr wesentlichen Seiten hin vollständiges Beherrschen des Instruments. Aus diesem Grunde muß man instruktive Werke für Orchesterinstrumente selbst dann willkommen heißen, wenn die Literatur des betreffenden Instruments bereits sehr reichhaltig ist, die neu erscheinenden Studien eine fühlbare Lücke nicht ausfüllen und der Componist derselben das Beste des Vorhandenen nicht zu übertreffen vermag. Studienwerke schlechter Musiker sind ein wahrer Gräuel, denn während ihr Zweck zum häufigen Spielen nöthigt, schreckt ihr Gehalt von diesem Spielen wieder ab; gleich wohl giebt es nicht wenige schlechte Musiker unter den modernen Virtuosen und gleichwohl vermögen nur Virtuosen zweckentsprechende Studienwerke zu liefern. Möchten doch alle Componisten, die anerkannt Virtuosen, aber anerkannt nicht Tondichter sind, (nicht zu verwechseln mit Virtuosen, die mitunter Componisten, nie aber Tondichter sind) sich von dem nicht selten mit entschiedenem Unglücke bebauten ästhetischen Felde auf das pädagogische Gebiet wenden: es würde damit nach zwei Seiten hin genützt werden, einmal nämlich dem nie auslernenden praktischen Musiker durch Vermehrung der guten Studien, sodann aber der genießenden Kunstmenschheit durch Verschonung mit ästhetischen Halbheiten. An die Pianoforteliteratur denken wir bei diesem christlichen Wunsche natürlich nicht, denn hier wäre jedes Verlangen nach Mehr ein Frevel an der göttlichen Tonkunst, jedes der-

gleichen nach Weniger dagegen eine Versündigung an gewissen berühmten Clavierschlägern der heutigen Zeit. Wohl aber hatten wir einige Kunstgreise im Sinne, die das Componiren nun einmal nicht lassen können.

Die 7 Etuden des Herrn Dotzauer — mit Auszeichnung genannt unter den Männern der instruktiven Violoncelle-Literatur — gehören nicht zu jener Gattung, in welcher eine jede einzelne der Uebung einer bestimmten mechanischen Schwierigkeit dient, aber auch nicht zu den wirklichen Concert- oder Salon-Etuden; sie halten vielmehr die Mitte zwischen den angeführten beiden äußersten Gattungen, wie in ihrem Verfasser Lehrer, Virtuos und Componist sich vereinigen, zuweilen auch im Widerstreite mit einander zu liegen scheinen. Der Verfasser hat in ihnen vorzugsweise das zwei- und mehrstimmige Spiel und verschiedene schwierige Akkordbrechungen im Auge gehabt; überhaupt sind sie sehr schwierig und enthalten einige Stellen, an deren Ausführbarkeit wir geradezu zweifeln. (Nr. 5.) Spielern aber, die einen gewissen und nicht geringen Grad von Fertigkeit bereis besitzen, sind diese Etuden als sonst ganz vortrefflich zu empfehlen.
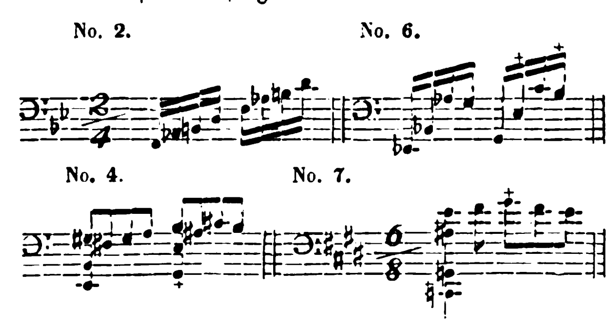
Die 8 Imitationen sind Tonsätze in meist mäßiger Bewegung, von deren Beschaffenheit folgender Anfang der ersten einen deutlichen Begriff geben wird:

Andante.

Sie sind durchweg in dieser Art und Weise gehalten und dienen so der Uebung im gebundenen zweistimmigen Spiele. Wie sehr diese Uebung mit ihren zahlreichen oft sehr schwierigen Einzelnfällen die Ausbildung der linken Hand befördert, weiß jeder Streichinstrumentist. — Jeder Imitation folgt ein Postludium. Diese Postludien sind kurze Tonstücke in runder Form und von meist lebhaftem Character. Sie sollen dem Spieler wahrscheinlich zur angenehmen Erholung von dem trockenen Studium der Imitationen dienen, verlangen jedoch wie die Etuden in vielen Fällen einen bedeutenden Grad technischer Fertigkeit.

Herrn Dotzauers Carneval von Venedig mit seinen Variationen über das unvermeidliche Thema ist unseres Wissens der erste von eigenthümlicher Composition für Violoncello — so weit nämlich hier von Eigenthümlichkeit überhaupt die Rede sein kann — denn der Bockmühl'sche Carneval ist bekanntlich eine Nachahmung des Ernst'schen und alle gegenwärtigen und zukünftigen Carnevals sind nur Nachahmungen des Paganini'schen. Wir lassen jedoch die Eigenthümlichkeit oder Nichteigenthümlichkeit da grundsätzlich aus den Augen, wo die künstlerischen und pädagogischen Rücksichten grundsätzlich aufhören und der Effekt allein seine Herrschaft ebenfalls grundsätzlich antritt. Im Vergleiche nun mit den sehr effektvollen Concertcompositionen der neuern Violoncelle-Virtuosen dürfte sich die Wirkung des vorliegenden Concertstückes als eine wahrscheinlich nur dürftige erweisen; auch weiß das Concertpublikum die Schwierigkeit der mit Vorliebe benutzten Dezimengänge und dergleichen wohl nur danu einigermaßen zu würdigen, wenn sie auffallend mißglücken. Das Stück enthält: ein in der Solostimme über 2 Seiten langes Allegro non troppo, das unvermeidliche Thema in A-Dur, 3 Variationen in der nämlichen Tonart, eine Variation in C-Dur, ein Adagio von 24 Takten in F-Moll, das Thema noch einmal variirt und ein Coda.

Der Wunsch künftiger Titel in deutscher Sprache ergiebt sich von selbst aus der obigen Anführung der französischen Titel. Der Druck sämmtlicher Werke ist schön. Nicht wenige, aber meist unbedeutende Druckfehler findet und berichtigt derjenige Spieler zuverläßig ohne Kopfzerbrechen, der sich an diese schwierigen Stücke wagen darf. Man erlaube uns jedoch, bei dieser Gelegenheit auf gewisse Inkonsequenzen aufmerksam zu machen, welche die chromatischen Vorzeichnungen innerhalb eines Taktes betreffen und deren Vermeidung uns mehr als blos wünschenswerth erscheint. Wir führen aus Op. 175 folgende Stellen an:



Wenn irgendwo chromatische Zeichen in zu großer Fülle vorhanden sein könnten, (man wird uns nicht mißverstehen) so wäre es in der Stelle aus Nr. 2. Ganz entschieden jedoch verlangen — nach unserer Ansicht — die mit † bezeichneten Noten der übrigen Stellen noch

besondere chromatische Zeichen. Dem Aehnliches und zum Theil noch viel Auffallenderes (op. 175, Seite 12, Zeile 3, Takt 1) enthalten namentlich die 7 Etuden in sehr beträchtlicher Anzahl.

T. U.

Aus Prag.

Am 2ten Mai 1850.

Ich habe ziemlich Viel nachzuholen, und will mich daher auf eine gedrängte Uebersicht des Hervorragendsten beschränken, was sich seit meinem letzten Berichte hier in musikalischer Beziehung ergeben hat. Rücksichtlich der drei Concerte des Conservatoriums während der Fastenzeit verdient wesentlich hervorgehoben zu werden das ausgezeichnete und herrlich ausgebildete Talent des Schülers Winternitz für die Clarinette, das beste Lob seines trefflichen Lehrers Hrn. Pisarowic. Von Symphonien wurden dabei aufgeführt: eine von Haydn in Es, die Mozart'sche in G-Moll, und eine interessante Novität in C-Moll von Gottwald, ehemaligem Schüler des Conservatoriums, und Hornvirtuosen. — Die ebenfalls um jene Zeit von der Theaterdirection veranstaltete Akademie zum Behufe der Fonds für ein Grabmonument unseres Landsmannes Herloßsohn war nur schwach besucht, ungeachtet daß die hier sehr gut aufgenommene und besonders in der haute volée heimisch gewordene Frau Küchenmeister dabei mitwirkte. Sie und Hr. Knopp, welcher sehr bei Stimme war und mit mehr Feuer als gewöhnlich sang, theilten sich hauptsächlich in die Lorbeern des Tages. Auch Heller's Trauermarsch, der das Concert eröffnete, wurde unter Hrn. Skraup's Leitung trefflich executirt und sehr gut aufgenommen.

Die Sophien-Akademie hat seitdem wieder ein Concert gegeben, welches aber sowohl rücksichtlich des Erfolges, als der Frequenz des Besuchs den früheren nachstand. — Die interessanteste Nummer des Concerts als Novität und umfangreicheres Werk war das Stabat mater für Gesang und großes Orchester von Dr. Ambros (Flamin, dem Davidsbündler.) Die gehegten Erwartungen wurden jedoch nur theilweise befriedigt, woran wohl auch die ungenügende Besetzung der Solopartien wesentlich Schuld trug. Gleichwohl konnte man beim aufmerksamen Verfolgen des sorgsam gearbeiteten Tonwerks auch in dieser mangelhaften Vorführung, einige sehr gelungene, ja großartige Sätze herausfinden, z. B. den großen Chor: „wenn Liebesblitze zünden" die Baßarie :c. — In einem spätern Wohlthätigkeitsconcerte hörten wir wieder eine Composition von Ambros: „Libussas Profezeiung" (die Gründung Prags) Solo für Sopran mit Chor. Ich räume dieser Tondichtung jedenfalls den Vorzug vor der frühern ein, obwohl die zweite Hälfte derselben mir minder gelungen scheint, als die erste, eine Ansicht, die auch das Publikum zu theilen schien. Frl. Bergauer sang diese Solopartie mit anerkennenswerthem Fleiße. Eine bei demselben Anlasse vorgeführte Ouvertüre von Benoni, dem Wunderkinde in Wien, stimmte die Erwartungen von dessen Zukunft bedeutend herab; desto mehr berechtigte aber die 10jährige Violin-Virtuosin Frl. Hoffmann durch ihr ausgezeichnetes Solospiel zu glänzenden Erwartungen.

Die Cäcilien-Akademie führte in ihrem vorige Woche gegebenen Concerte wieder Davids wässerigen Columbus auf; ich wohnte der Aufführung nicht bei, vernahm aber aus den verläßlichsten Quellen, daß sie eine sehr mittelmäßige gewesen sein soll.

Die Oper, welche durch die unglückliche Zwistigkeit der Direction mit Frl. Grosser und den schon lang andauernden Mangel einer tüchtigen Coloratursängerin in arge Verlegenheit gerathen war, gelang es in den verflossenen Wochen, sich über dem Wasser zu erhalten, ja selbst übervolle Häuser zu machen. Frau Küchenmeister-Rudersdorf, welche 25 Gastrollen hier gab, bewirkte dieses Wunder. Wenn es Pflicht des Kritikers ist, die staunenswerthe, man kann sagen vollendete Technik dieser Sängerin, die an Biegsamkeit und Fertigkeit der Stimme von keiner andern übertroffen wird, anzuerkennen und auch ihrem Organe, sei es auch nicht mehr in dem Zenith seiner Blüthenzeit, noch immer eine ausgezeichnete Wirkungsfähigkeit zuzugestehen, so darf dagegen nicht verschwiegen werden, daß sie mit ihrer Fertigkeit allzuoft auf Unkosten der dramatischen und musikalischen Wahrheit zu glänzen sucht, und daß besonders der Triller bei ihr fast stereotyp geworden ist. Auch zeigt die Wahl mancher Lieder, welche sie hier und da sang, nicht von dem besten Geschmacke. Die glänzendsten Erfolge errang sie als Lucia, Recha, Norma und Martha; namentlich war sie als Jüdin ausgezeichnet, weil sie sich aller unnützen Fiorituren enthielt. Ein fixes Engagement mit ihr scheiterte, obgleich die Theaterdirection sich den größten pecuniären Forderungen fügte, an ihrer Renitenz, sich irgend einem Theatergesetze zu unterwerfen, und an ihrer unerhörten Prätension, die Tempi selbst zu bestimmen. Sie hat uns bereits verlassen, soll aber für den Herbst wieder kommen. — Gegenwärtig singt hier ein Frl. Stock aus Norddeutschland auf Engagement, eine sehr gute umfangreiche Stimme, eine schöne Gestalt, aber noch viel zu wenig künstlerische Ausbildung, beim Mezzoforte, beim Piano. — Ich wünsche der Direction, die Alles aufbietet um den Verlust der Grosser zu ersetzen, daß sie glücklich in ihren Bestrebungen sei. — Wäre es möglich gewesen,

die Grosser und die Küchenmeister bleibend zu erhalten, jene für den getragenen Gesang, diese für den kolorirten, dann hätte unsere Oper einen glänzenden Standpunkt einnehmen können. Man thut übrigens der Direction Unrecht, wenn man glaubt, daß sie allein an dem Zerwürfnisse mit der Grosser Schuld gewesen sei, ja ich zweifle nicht, daß es ihr sogar willkommen gewesen wäre, eine Möglichkeit zu finden, um jenes Zerwürfniß wieder auszugleichen; aber die Sache war bei der Stellung, welche die Intendanz gegen die Sängerin eingenommen hatte, nicht mehr zu repariren. Weiter ist rücksichtlich der Oper noch zu berichten, daß Herr Emminger von seinem mehrmonatlichen Urlaube, den er zu einem erfolgreichen Gastspiele in Preßburg benutzte, wieder zurückgekehrt, und sowohl im Opernhause als im Concertsaal mit einem Beifall aufgenommen worden ist, welcher gegen die oft unverdiente Gleichgültigkeit, die man diesem noch immer sehr schätzenswerthen, und zu jeder Leistung geeigneten Sänger in der vorletzten Zeit fühlen ließ, etwas seltsam abstach. Namentlich wurde er als Eleazar ausgezeichnet, und mit Recht. — Das Theater ist im Innern zum Theil renovirt worden, und wird mit Gas erleuchtet werden. — Die Tochter des Theaterdirectors H. Hoffmann, mit einer eben so schönen Gestalt als vielversprechendem Organe ausgestattet, befindet sich gegenwärtig in Mailand, um dort ihre Gesangsstudien zu vollenden; nach glaubwürdigen Mittheilungen von dort, darf Bedeutendes von ihr erwartet werden.

Die czechische Oper will noch immer keinen rechten Anklang finden, was von einem bedeutenden Theile der czechischen Wortführer selbst der Unfähigkeit der gegenwärtigen Intendanz des böhmischen Theaters zugeschrieben wird; ich wage nicht zu entscheiden, ob mit Recht oder mit Unrecht, dennoch will der Plan der Errichtung eines eigenen Theaters für die czechische Bühne nicht aufgegeben werden, ja es heißt sogar, es soll mit dem Aufbau desselben am Wenzelsplatze (Roßmarkt) in Bälde begonnen werden!! An czechischen Nationalopern fehlt es eigentlich mit Ausnahme der von Kapellmeister F. Skraup componirten National-Oper: „Libussni snatek" (Libussas Vermählung) wozu der verstorbene Dr. Chmelensky schon vor 13 Jahren den Text geschrieben hatte, zum ersten Mal und zwar zum Honorarbenefiz des Componisten gegeben. Wie immer, so war auch hier F. Skraup dort glücklich, wo es sich vorzugsweise um gemüthliche, nationelle Weisen handelte, dieß bewies der glänzende Erfolg des Duetts zwischen Libussa und Mlada im 2ten Akte, und Fremgol's Arie im 3ten Akte, aber auch an großartigeren Effekten fehlte es nicht, wie z. B. in beiden Arien des Razhou. Die Besetzung ließ freilich Manches zu wünschen übrig, besonders da mehrere der Hauptpartien durch Mitglieder der deutschen Oper besetzt werden mußten, welche der Sprache nicht vollkommen gewachsen waren, obgleich anderseits der Fleiß zu bewundern ist, mit dem sie sich solch schwieriger Aufgabe unterzogen. Für den Sommer feiert die böhmische Oper wieder; dagegen beginnen die Vorstellungen in dem Sommertheater im Pstroßischen Garten wieder dieser Tage.

Alexander Dreyschock ist bereits seit vier Wochen in London, und hat auf der Reise über den Canal einen gefährlichen Sturm überstanden. Raimund Dreyschock wird beim Eintritt der Saison die böhmischen Bäder besuchen; ich bin überzeugt, daß er dort Furore machen wird.

Das wichtigste Ereigniß in unserer Musikwelt war der Ihnen bereits bekannte Tod des Kunstveteranen Wenzl Tomaschek. Es kann nicht genug beklagt werden, daß dieser gewiß hochbegabte Musiker, durch mancherlei Anfeindungen einerseits erbittert, durch übertriebenes, blindes Anbeten andererseits über die Grenze richtiger Würdigung fremden Verdienstes hinausgeführt, jene hohe, für unser Kunstleben heilsame Mission nicht erfüllen konnte, zu der er nach seinem wohlbegründeten Rufe, seinem Seniorat, und seiner tiefen Kenntniß des Wesens der Musik vorzugsweise berufen gewesen wäre. Er hätte den Centralpunkt unseres musikalischen Sonnensystems bilden können; — Friede seiner Asche!!

Julius Schulhoff ist von seiner Siegesreise nach Wien und Pesth vor einigen Tagen zurückgekehrt, und hat bereits zwei Concerte mit dem allerglänzendsten Erfolge gegeben. Unvergeßlich bleibt mir die Art und Weise, mit welcher er in einem Privatcirkel (bei Goldschmidt) das Mendelssohn'sche D-Moll Trio spielte. Das ist der Virtuos, wie er sein soll! Hoffentlich wird er dem allgemeinen Verlangen entsprechen und noch einige Male öffentlich spielen. Hr. Kisch, sein gewesener erster und trefflicher Lehrer, der sich mit Tomaschek in den Ruhm theilte, diesen herrlichen Pianisten ursprünglich herangebildet zu haben, hat nach einem längeren Aufenthalt in Dresden gegenwärtig wieder sein Domicil hier eingenommen.

D.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen zc.

A. Stradella, Aria, **mit Begl. des Pfte. (Nr.** 43 **der Sammlung** Sion, Chants réligieux pour la voix d'Alto.) **Schlesinger. 6 Ngr.**

Ein schönes Stück alt-italienischen Kirchengesanges; einfach, innig und wahr. Die Wirkung kann bei einem gefühlten Vortrage nicht ausbleiben.

J. J. H. Verhulst, Op. 36. **Hymne: Eeuwig is God, für 4 Singst. mit Pfte.** ad libit. **Rotterdam, de Vletter. F. 1.**

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

A. Schmidt, Op. 112. Fantaisie pathétique. **Hofmeister. 15 Ngr.**

Gediegen und würdig in der Haltung! Ein freies, cadenzenartiges Präludium geht einem fugirten Satze voraus, dessen Doppelthema erschöpfend und fließend verarbeitet und durchgeführt wird, und der zu Ende freier und ungebundener wird, aber immer Anspielungen auf das Thema hören läßt. Wir empfehlen das Stück einem Jeden, der sich am Pianoforte nicht blos oberflächlich unterhalten will.

C. Wehle, Op. 9. Trois Bohémiennes. **Hofmeister. 20 Ngr.**

— —, **Op.** 10. Deux Impromptus. **Ebendas.** 17½ **Ngr.**

— —, **Op.** 11. Ballade. **Ebend.** 17½ **Ngr.**

Aus den vorliegenden Stücken ist das Streben ersichtlich, etwas mehr als bloße Salon-Ephemeren zu geben; namentlich zeigt sich dies bei den Impromptus, die den Titel „Berceuse", und „Choeur de chasse" an der Stirne tragen. — Die Bohémiennes sind mazurkaähnlichen Charakters und der Verfasser hat ihnen nicht ohne Glück den slawischen Stempel aufgedrückt. — Die „Ballade" tritt mit etwas mehr Ansprüchen auf; sie entspricht diesem insofern weniger, als sie nicht so recht aus einem Guß ist. Man sieht die Mühe heraus, das Stück ausgeführter und gearbeiteter zu machen und da läuft denn so mancherlei bloßes Flickwerk mit unter. Außerdem, daß das erste Thema der Ballade die Bezeichnung, „thème slavonais" führt, wollen wir nur noch bemerken, daß die drei angeführten Opera tüchtige Spieler verlangen, wenn auch die Schwierigkeiten nicht eben enorm sind.

C. Steurich, Op. 3. **Zwei Scherzi. Bote u. Bock.** 15 **Sgr.**

Zeigen das Bestreben mehr geben zu wollen, als Gewöhnliches; es fehlt ihnen aber zumeist Frische und blühende Phantasie.

C. G. Belcke, Op. 25. **Elegische Klänge. Peters.** 15 **Ngr.**

Lieder und Gesänge.

J. Beer, Zwei Lieder für Sopran mit Begl. des Pfte. Bote u. Bock. ½ **Thlr.**

„Zigeunerleben" und „Traumkönig und sein Lieb" von Geibel sind als Texte gewählt; beide haben aber eine nur sehr unvollkommene Wiedergabe gefunden. Die Nüchternheit in der Musik wirkt erkältend auf die Romantik in den Worten; es fehlt Duft, Schmelz, überhaupt Phantasie.

H. Weidt, Op. 5. **Drei Gedichte von Johannes Bartels, mit Pfte. Hamburg, Niemeyer.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

— —, **Op.** 6. **Die** 150 **Husaren, ungarische Ballade aus der Reimchronik des Pfaffen Mauritius, für Baß oder Bariton mit Pfte. Ebend.** $\frac{5}{12}$ **Thlr.**

Die Lieder sind verständig gemacht, aber es geht ihnen Gluth und Innerlichkeit ab, und der Verfasser bemüht sich zu sehr mit dem bloßen Abschöpfen von der Oberfläche. Die zweitgenannte Ballade ist nicht übel gedacht und wird bei gutem Vortrag auch gut wirken.

F. W. Naumann, Op. 1. **Drei Lieder für Mezzosopran oder Bariton mit Pfte. Niemeyer.** ¼ **Thlr.**

Das schüchterne, bescheidene Auftreten dieses Erstlingswerkes läßt uns eine gute Meinung vom Verfasser hegen; er schleudert uns nicht gewaltige, pomphafte Redensarten in's Gesicht, hinter denen am Ende nichts ist, sondern er geberdet sich fein zierlich und artig, wie es einem jungen Manne zukommt, der zum ersten Male in die Welt tritt. Da ist es denn wohl verzeihlich, wenn er zurückhält und nicht so ganz aus sich herausgeht; künftig aber wird er sich, wie wir hoffen wollen, nicht scheuen, seine eigene Meinung auszusprechen, und nicht blos nachzusprechen, was die hergebrachte gute und schlechte Sitte sanctionirt hat. — Nun, kurz und gut,

die Lieder sind für ein Op. 1 nicht schlecht; der Verfasser hat nur noch keinen Standpunkt gewonnen, von dem aus er den künstlerischen Horizont gut zu überblicken im Stande ist; seine Anschauung ist noch beschränkt und die Zukunft wird lehren, ob er im Stande sein wird, sich über die Gewöhnlichkeit zu erheben.

J. Behrens, Die Sprache der Melodie (Nr. 1 einer Sammlung von Liedern und Gesängen von verschiedenen Componisten) mit Pfte. Niemeyer. ¼ Thlr.

Der Wille ist gut, aber der Geist fehlt. Zahmes und Hergebrachtes sind nicht im Stande groß zu wirken, wenn auch die Intention noch so gut wäre.

J. Petersen, Op. 10. Zwölf leichte Lieder mit Pfte. Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Ohne eigentliche Schullieder zu sein, sind sie doch für die Fassungskraft von jugendlichen Sängern berechnet. Ihr gemüthliches, einfaches Wesen wird sie angenehm und wohlgefällig machen.

J. Fr. Dupont, Op. 5. Vier Liederen van Dr. J. P. Heye. de Vletter. f. 1, 50.

Duetts, Terzetts &c.

J. J. H. Verhulst, Op. 33. Dergankelykheid. Duet voor Sopran a Tenor. de Vletter. f. 1, 20.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Fr. Kücken, Volksmelodien, frei bearbeitet. Heft II. Schlesinger. Part. u. Stimmen, 1 Thlr.

Außer einem von Hrn. Kücken selbst componirten schweizerischen Liede enthält das vorliegende Heft noch drei andere Volkslieder. Die Art und Weise der Behandlung ist dieselbe wie bei dem in diesen Blättern schon besprochenen ersten Hefte. Die resp. Vereine werden sich auch dieses sehr wohl gefallen lassen.

W. Wieprecht, Das Wrangel-Lied, von Amalie Dietrich. Bote u. Bock. Mit Pianofortebegl. Partitur 10 Sgr., Stimmen 10 Sgr.

Der alte Marschall „Drauf" wird hier gebührend angesungen! Alle schwarz-weißen Herzen werden beim Anhören höher schlagen! Die Marseillaise hat, nach Klopstock, 40,000 Deutschen das Leben gekostet, das Wrangel-Lied wird eben so viele und noch mehr Demokraten in's Reich der Schatten senden!

J. D. van Putten, Zes Liederen voor vier Mannenstemmen. Rotterdam, W. C. de Vletter. Part. und Stimmen, f. 2, 80.

J. M. H. Beltjens, Op. 17. Acht Gesänge für Männerstimmen. Haarlem, G. W. Derx. Part. u. Stimmen, f. 3.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. Aulagnier, Op. 74. Fleurs d'espérances. Trois Valses faciles. Hofmeister. 15 Ngr.

Sehr leicht und sehr wenig bedeutend. Der Lehrer mag sie als Ausruhepunkte verwenden, wenn der kleine Schüler einmal von den Fingerübungen müde und matt ist.

A. G. Ritter, Instructive Sonaten zur Vorbereitung auf größere Werke. Nr. 1. Sonate. Op. 12. Heinrichshofen. 17½ Sgr.

Für Violoncell.

F. Battanchon, Op. 4. 24 Etudes (4te Lieferung). Hofmeister. 15 Ngr.

Vorliegende 4te Lieferung enthält sechs Etüden, und wir verweisen in Betreff der Brauchbarkeit derselben auf die Besprechung der anderen Lieferungen in einer früheren Nummer dieses Blattes, wo wir uns günstig über die Studien ausließen.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1¼ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 38.** Den 10. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Duetts, Terzetts rc.

Robert Schumann, Op. 78. Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, Luckhardt. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Diesem Gesangszweige ist in der neueren Zeit weniger Aufmerksamkeit von den Componisten zugewendet worden. Dem Referenten sind zwar im Laufe der letzten Jahre mehrfach zweistimmige Lieder zur Besprechung eingehändigt worden, doch Duette im eigentlichen Wortsinn wenige; namentlich aber für Sopran und Tenor ist gerade weniger Werthvolles vorhanden. Eine jüngst vergangene Zeit lieferte zwar rasch hinter einander beliebt gewordene Duetten, doch will in der neuesten Zeit, da sie sich größtentheils auf den Salonmodegeschmack beschränkten, die Richtung sowohl als auch ihre Form den gesteigerten Ansprüchen nicht mehr genügen.

Was wir in den vorliegenden Duetten zu erwarten haben, wird wohl Jeder, der mit Schumann'schen Werken sich einigermaßen vertraut gemacht hat, schon im Voraus ahnen können. Ihr Standpunkt ist der der reinen, von allen Nebenabsichten befreiten Kunst. Daher ihr Inhalt auch auf dem Gebiete nothwendiger Geisteserzeugung sich bewegt, und tiefer erfaßte Erregungen des Gemüthes ausspricht. Es sind wundersam wirkende Gebilde, die, getragen von dem warmen Hauche innigster Seelenergießung, uns in eine höhere Sphäre musikalischer Empfindung versetzen, Gebilde, die durch die Glätte und Feinheit ihrer Form sowohl als durch den wahren Adel ihres Ausdruckes die nachhaltigste Wirkung hervorbringen. Hinsichtlich der technischen Ausführbarkeit sei die Bemerkung noch beigegeben, daß sie durchweg nicht die geringste Schwierigkeit selbst ganz bescheidenen Talenten verursachen. Es fließt Alles in so leichtem, natürlichem Flusse, in so klarer, stimmengerechter Weise, und mit so faßlicher und ohne alle Schwierigkeit ausführbarer Begleitung des Pianoforte, daß diese Bemerkung Derjenigen wegen hier nicht unterdrückt werden darf, die, aus einer vorgefaßten Meinung über die technischen Schwierigkeiten in Schumann'schen Werken, denselben sich nicht zuwenden möchten. Ich kann mich hier nicht enthalten, gegen viele Dilettanten mich auszusprechen, die lieber gleich abstehen von der Ausführung, wenn sie irgend welche Schwierigkeit wittern, und um ihrem angeborenen oder angewöhnten Faulheitstriebe zu fröhnen, ein Werk gar nicht vorzunehmen sich die Mühe geben. Diese elende und nichtswürdige Denkungsart und Handlungsweise muß einmal hier gerügt werden, weil sie wirklich unter sonst respectabeln Dilettanten gäng und gäbe ist, die blos die Mühe scheuen. O diese Mühe wird Euch zehnfach belohnt; und habt Ihr's überwunden, was Euch Anfangs schwierig schien, dann seid auch des doppelten Genusses versichert. Es wird Euch das Verständniß erst in seiner Ganzheit aufgehen, die kleinsten und verborgensten Beziehungen werden Euch durch diesen und jenen Ton, durch diese und jene Figur vor die Seele treten, Ihr werdet erst

dann das ganze volle Bild schauen, von dem Ihr Euch vorher mit profanem Sinn abwandtet. Ich erinnere hierbei an das Lied unseres Meisters „Frühlingsnacht" von Eichendorff. „Ach die sechs Kreuze! Fis-Dur!" O Ihr Einfältigen! Die sechs Kreuze sind Sterne, die die Frühlingsnacht erhellen; sie beleuchten mit ihrem milden Schimmer die Blumengänge, durch die Ihr wandeln sollt; dort zittert ein thaubefeuchtetes Lilienpaar, das sehnsüchtigen Blickes in das Azurblau seine Düfte sendet; das sind jene Triolen in der linken Hand auf dem cis. Ahnt Ihr nun, welchen Zauber Ihr entbehrt?

Das erste von den vorliegenden Duetten ist ein „Tanzlied" von Fr. Rückert, voll frisch bewegten Lebens und charakteristischen Ausdruckes, voller Grazie und sanft wogender Anmuth, das Mädchen und Jüngling mitten im bunten Ballgedränge in schöner Zeichnung uns darstellt. Nr. 2 „Er und Sie" von J. Kerner ist ein zartes Stück, das mit unbeschreiblichem Schmelz auf sanften Schwingen den Hauch innigster Liebe singt. „Ich denke Dein" von Göthe, Nr. 3, erhebt sich zu stärkerem, affectvollerem Ausdrucke der Empfindung. Beide Stimmen gehen mit einander, was im Charakter des Gedichtes bedingt ist. Nr. 4 „Wiegenlied am Lager eines kranken Kindes" von Fr. Hebbel unterscheidet sich wesentlich von den stereotypen Wiegenliedern. Ein weicher Farbenton, durch den eine leise Wehmuth durchblickt, ruht darüber. Von vorzüglicher Wirkung ist die Stelle in E-Dur *pp*.

Zwei Bemerkungen mögen hierzu noch Platz finden. Hin und wieder zeigt sich die schon anderwärts her bekannte Eigenthümlichkeit Schumann's in harmonischen Härten und Schärfen, die mir im Interesse der Verbreitung des Werkes leid thun, weil Viele dadurch sich abschrecken lassen, deren Ohr für das Complicirtere noch nicht die nöthige Uebung besitzt. Es tritt dies in Nr. 1, 3 und 4 namentlich hervor, Nr. 2 hält sich fern davon. Gerade in diesen Duetten, die so schönen abgeklärten Gesang enthalten, wünschte ich diese stechenden Dinten entfernt, da sie mit der übrigen Reinheit etwas contrastiren. — Die Stimmlage des Sopran und Tenor ist nicht hoch, was Vielen erwünscht sein wird. Indeß scheint mir der Tenor doch etwas zu sehr in's Gebiet des Bariton gerückt, wodurch hin und wieder die Wirkung, wenn ein Tenor singt, beeinträchtigt wird. Mitunter wünscht man im Interesse des Ganzen, wo der Inhalt eine höhere, wärmere Belebtheit ausdrückt, eine höhere Tonlage, um eben die inwohnende Wärme recht zu empfinden. Durch die tiefere Lage wird oft dem Ganzen ein kühleres, beschauliches Element beigebracht, das gar nicht im Geiste des Ganzen liegt. Trotz dieser Kleinigkeiten aber wird gewiß Jeder, der diese Duette sich zu eigen gemacht hat, in ihnen wiederum einen sprechenden Beleg dafür finden, daß der Born Schumann'scher Productionskraft immer klarer fließt und immer reicher wird an Kostbarkeit.

Em. Klitzsch.

Musik für das Theater.

Clavierauszüge.

M. W. Balfe, Terzett für drei weibliche Stimmen (2 Soprane u. Alt) aus „Falstaff", komische Oper nach Shakespeare. — Berlin, Bote und Bock. Preis 1 Thlr.

Es könnte vorliegendes Terzett Veranlassung geben zu lamentosen Herzensergießungen über unsern heutigen Opernzustand. Es ist aber dieses Kapitel schon so vielmals behandelt worden, daß ich den Lesern dieser Blätter an der Stelle und bei Gelegenheit einer Bagetelle eher lästig zu werden fürchte. Ich verspare desfallsige Bemerkungen auf eine Zeit, wo es ein ganzes Werk zu besprechen gilt. Auch haben wir es hier mit einem Ausländer zu thun. Unser Augenmerk muß immer vorerst auf die liebe Heimath gehen; ob wir wirklich auf dem Wege zu einer neuen, für die Ganzheit frisch wirkenden Opern-Epoche stehen, wird sich am besten an einem Werke entwickeln lassen, das auf deutschem Boden wurzelt und in freier Selbstständigkeit diesem Ziele zustrebt. Das genannte Terzett ist ein angenehm wirkendes Stück und bewegt sich ganz in der Sphäre, in der die Phrasenmacherei zu Hause ist. Phrasen wirken bekanntlich viel, wenn sie namentlich mit pikanten Schlagwörtern, sollten diese auch abgenutzt sein, ausgeschmückt sind. Mit der Phrasenmacherei geht die Charakterlosigkeit Hand in Hand. Das Haschen nach angenehmem Wechsel, nach Wirkung für die Sinne, nach Aufstachelung der Gefühle ohne bestimmten Zweck, das Jagen nach popularem Beliebtwerden ist ein wesentlicher Zug in unsern neuern Opern. Namentlich sucht sich das Ausland hierin zu überbieten, um in Deutschland, dem opernarmen Deutschland Furore zu machen. In diesem Ueberbieten liegt aber der Keim ihres Todes. Ohne es zu merken verfallen sie in Trivialität. Edlere Naturen, durch eine innere Stimme gewarnt, bewußtvoller schaffend, und mit dem Vorsatze, diese Klippe zu vermeiden, schrauben den Zug ihrer Empfindungen künstlich in eine Sphäre, aus der das warme Gefühl von der kalten Gedankenluft halb erfroren bei uns nach vollem, ganzem Empfindungsleben Lechzenden wieder ankömmt.

Doch zurück zu unserm Terzett. Das Geschickte und Leichte in der Behandlung, das leicht Begreifliche und Ausführbare finden wir allerdings darin. Sollte es aber Jemanden einfallen, nach characteristischer Darstellung und überzeugender vis comica in den Situationen, die doch komisch sein sollen, zu fragen, nach Melodien, die den Stempel poetischer Stimmung an sich tragen oder nach einer den Gesang hebenden und schärfer bezeichnenden Begleitung, oder nach einer künstlerisch behandelten Führung der drei Stimmen im Einzelnen wie im Conflicte mit einander, oder wie die vorwitzigen Fragen alle heißen mögen — so würde ihm eine sehr kurze Antwort darauf werden. Nachahmung nichts als eine matte Copie stereotyp gewordener italienischer Terzettformen. Rossini hat sich's wenigstens mit Geist leicht gemacht; seine Nachtreter aber machen sich's noch leichter, sie überlassen sich der Gedankenlosigkeit und erheben geradezu das Dolce far niente zum musikalischen Principe. Die Altstimme singt, „Zorn lähmet meine Zunge" u. s. w. Nach einigen zuckersüßen Triolen gehts in die Quinte F. Der Sopran singt nach derselben zornigen Melodie in F „kann dies so tief dich kränken, dann will ich Trost dir geben", darein murmelt der Alt einige unverständliche Worte, das heißt, es wird ein Duett daraus. Ein zweiter Sopran stürzt freudig herein und singt wieder nach der obigen zornigen Melodie: „Ich will es Euch entdecken" u. s. w. Die Freude darüber wird sehr groß. Sie vereinigen sich, das Geheimniß in Es-Dur anzuhören, vergreifen sich aber in der Eile und erwischen eine falsche Quinte: das thut aber nichts, in der Freude begeht man oft eine Dummheit. Nach einem kleinen Ausfluge, den sie vorläufig nach C-Dur machen, geht es ins Andantino. Wie gesagt, die Freude ist sehr groß; denn das Geheimniß fließt dem Annettchen so leicht von der Zunge, daß die andern es freudig nachplappern und ein allerliebstes Dreiklangsterzett daraus wird. „Was soll nun geschehen?" Pausen — einstweilen macht das Orchester seine Streiche. Endlich ists gefunden, ja! Quartsextaccord, ja! großer Dreiklang. Allah ist groß, er sendet Rettung in C-Dur. Nun gehts in einem superben Galopp auf's Ziel los. Der liebe Leser denke sich eiligst einen anmuthigen Tanzboden, was ihm nicht schwer werden wird, da die Opera comique und heroique unsrer Tage durch ihre Cultivirung der Tanzbodenmusik seiner Phantasie die nöthige Vorstellungskraft verabreichen wird. Der Galopp wird immer hitziger, bis alle drei vereinigt, unisono, den Coulissen unter unauslöschlichem Bravo zustürmen.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Paris, April. Die Concertüberschwemmung fängt jetzt nach und nach an sich zu verlaufen, und das schöne Frühlingswetter wird sie bald gänzlich in ihr Bett zurückdrängen. Wenn sie nur auch so befruchtende Erde wie der gütige Nilus hinterlassen möchte, um den Künstlern über die trostlose Dürre des pariser Sommers hinwegzuhelfen! Aber man weiß aus Erfahrung, daß die Meisten den Tag nach dem Concerte um einige hundert Franks Schulden reicher sind, als Tags zuvor.

Sollte dies aber der Fall sein, so ists nicht die Schuld der mäßigen Preise. — Die grimmblickende Respublika war unter das Künstlerchor geplumpt, wie Jovis Klotz zwischen die Frösche. Schüchtern und bescheiden steckten sie voriges Jahr mit 3 und 5 Francs ihre Köpfe hervor und das war gut und weise. Diesen Winter aber war gleich zu Anfang die sonst heilige Zahl drei von den Zetteln verschwunden, fünf und acht war die Summe — an die Zehne wagte sich noch keiner; doch plötzlich trat Einer, in dessen Adern altes Römerblut fließen mußte mit zehn Franks hervor und jetzt sieht man nur die runden Zahlen zehn und zwölf auf den Zetteln: ja einige Hannibale, wie Alexander Batta, der Harfenist Felix Godefroi und wahrscheinlich auch der Bassist Geraldy, der eben nicht gewohnt ist, sich zu geniren, haben die Preise zu fünfzehn Fr. erhöht — c'est trop cher messieurs, pour le temps qui court, je vous conseille d'aller en Californie. — Von den wenigen fremden Künstlern nenne ich nur Demunk, Violoncellist aus Brüssel, der mit Beifall gespielt; Joachim aus Leipzig habe ich zu meinem größten Bedauern nicht gehört, doch ist hier nur Eine Stimme über sein vortreffliches großartiges Spiel; — na, ich werde ihn ja hoffentlich im Vaterlande hören; endlich Mad. Sontag. Sie hat im Conservatorium sechs Concerte gegeben, und obgleich die gewöhnlichen Preise fast auf das dreifache erhöhet waren, so fand doch ein sehr großer Zulauf statt. Hat diese merkwürdige Künstlerin auch vielleicht nicht mehr die jugendliche Frische in Person und Stimme, so ist doch ihre Erscheinung noch höchst angenehm und ihre Kunstfertigkeit reißt wirklich die Zuhörer zur Bewunderung hin. Sie hat die hiesigen Rouladensängerinnen von A bis Z völlig in den Grund gebohrt und ich dachte schon, daß sie vorerst nun recht einfach und bescheiden singen würden. Mais bernique! Alle sind wie besessen auf Rouladen. So ists aber immer, wenn Seiltänzer einen Ort verlassen haben, so versuchen alle Kinder, die sich kaum auf den Füßen halten können, auf den Händen zu gehen.

Das Conservatoir hat vorigen Sonntag sein letztes Abonnement-Concert mit dem gewohnten Glanz und Beifall gegeben, und man kann wohl behaupten, daß, mit Ausnahme einiger schwachen Gesangpartien, wie namentlich das Quartett in der D-Moll-Symphonie diese Concerte niemals schöner gewesen sind als diesen Winter. „Drei Solospieler" haben sich übrigens nur hören lassen. Der Violinist Luvillon, von dem ich Ihnen schon gesprochen; der Flötist Dorus in Variationen von Böhm, mit großem und verdientem Beifall —

zuletzt Alard in einer zarten wundervollen Romanze von Beethoven — er mußte sie wiederholen, er spielte sie aber auch auf unübertreffliche Weise. Ich muß noch eines reizenden Trios für zwei Hautbois und englisches Horn von Beethoven erwähnen, das von Barroust, Triebart und Romeden sehr schön vorgetragen, den ungeheuersten Beifall hatte.

Von der Legion pianonirender Citoyens und Citoyennes, die sich beim Vorstande zum Spielen gemeldet um sich wie die Decier einem gewissen Untergange zu weihen, ist keiner zugelassen worden — die Republik ist zu mild, um solche Opfer zu fordern. Es hat aber deshalb nicht an Pianomusik gefehlt; denn vier Pianisten erhoben sich plötzlich wie ein Mann und kündigten musikalische Sitzungen an. Es waren Rosenhain, Stamaty, Madam Wartel und Paul Günzberg, der sich zum ersten Mal öffentlich hören ließ und viel Beifall hatte. Von den Privatvereinen klassischer Musikvorträge nimmt der, der Ihnen schon rühmlichst bekannten Madam St. Phal unstreitig den ersten Platz ein. Die fünf Morgenunterhaltungen, welche diese ausgezeichnete Frau ihrem überzahlreichen und gediegenen Auditorium gegeben, waren durch die Wahl der Stücke, wie durch die Ausführung derselben höchst interessant. In den vier ersten spielte Mad. St. Phal mit Alard und Chevillard fast alle weniger bekannten Trios von Haydn, Mozart und Beethoven; in der fünften Quartetten und Quintetten, und unter andern ein Quartett von Karl Eberwein in Dresden.

Eberwein hatte sich schon vorigen Winter durch ein schönes und reichausgestattetes Trio in dieser Gesellschaft einen ehrenvollen Namen gemacht, so daß sein Quartett schon sehr aufmerksame Zuhörer fand. Die ersten beiden Sätze hatten großen Beifall, besonders das zarte und klar gearbeitete Adagio; Casimir Ney erhielt für sein herrliches Bratschensolo die lautesten Bravos. Onslow wandte der Spielerin die Blätter um und äußerte unaufhörlich durch seine ihm eigene Lebhaftigkeit die höchste Befriedigung über diese gediegene Composition.

Neben dem Conservatorium haben sich noch zwei andere große Concertgesellschaften gebildet, die eine, Union musicale, unter Seghars und die andere, société philharmonique unter Berlioz Leitung. Die erstere leistet schon Tüchtiges; und wenn in der zweiten das multum dem multa entspricht, dann muß es ausgezeichnet sein — das Programm ist immer pyramidalisch. —

Aber ach! nun finden auch noch Wohlthätigkeitsconcerte statt und noch dazu meist von Liebhabern beiderlei Geschlechts gegeben. Neulich nöthigten mich Pflicht und Ehre in eins derselben zu gehen, das sich durch schöne Toiletten und höchst mittelmäßige Musik auszeichnete. Nach der betäubenden Ouverture der diebischen Elster, sangen drei stattliche Marquisinnen (le charivari dirait les trois Grasses) ein ledernes Trio; dann spielte der Cellist Seligmann eine langweilige Phantasie, wohl nicht ohne Geschmack, aber wie mir schien, nicht immer wagerecht zwischen Höhe und Tiefe; dann sangen zwei vornehme Liebhaber ein italienisches Duett mit Beifall de politesse — und ich wunderte mich wieder von Neuem, daß den Liebhabern in allen civilisirten Ländern das öffentliche Singen nicht von Magistratswegen untersagt wird — besonders den Tenor und Baß-Dillettanten, die doch gar zu oft Concerte zu Grunde singen. Zwei Russinnen fürstlichen und gräflichen Bluts hatten ihre hohen Talente als Sängerin und Pianistin kurz vor Beginn verweigert. Hélas! Nur der Chor des Conservatoriums und eine Landsmännin Fräulein v. Ruplin sangen gut. Herr Offenbach hat auch ein pompöses Concert angekündigt — es beginnt mit der Ouvertüre zu Robert der Teufel für sechs Violoncelle?! welch anmuthiges Gemurmel! Dann spielt Rawina Harmonie du soir von Offenbach für Violoncell componirt, auf dem Piano, und dann wieder Herr Offenbach ein Pianoforte-Stück von Gottschalk auf dem Cello. — So etwas Schönes haben Sie bei sich zu Hause nicht, nicht wahr? Das letzte Stück heißt „Le bannanier“ eine gute Kartoffelsuppe thäte sicher bessere Wirkung.

Von den Opern kann ich Ihnen wenig erzählen. Der Prophet will sich während der Abwesenheit der Madame Viardot ein wenig ausruhen — buona notte dunque! Die Hugenotten und der Freischütz wachen für den Augenblick an seiner Statt.

Die komische Oper kündigte schon ein neues komisches Meisterwerk an, und ich habe das letzte noch nicht einmal gehört — denn man sagte gleich zu Anfang, daß nur zwei hübsche Nummern darin seien und das schien mir doch für einen Thaler zu wenig.

Die Italiener singen auch noch, obgleich der 31ste März schon längst vorbei ist, an dem sie sonst immer regelmäßig nach England gingen. Ich glaube aber Lablache und Mademoiselle Vera sind in London angagirt, diese hat hier diesen Winter mit vielem Beifall zum ersten Mal in der Oper gesungen. Sie wissen vielleicht, daß sie die Tochter der einst so berühmten Sängerin Häser aus Leipzig ist. Sie ist noch sehr jung und wird gewiß unter Leitung ihrer Mutter eine bedeutende Künstlerin werden. — es.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Man schreibt uns aus der **Schweiz**: Am 9ten Mai findet das alljährlich veranstaltete Cantonalmännergesangfest in **Frick** unter Leitung des Musikdirectors **E. Petzold** und unter Mitwirkung von 600 bis 800 Sängern Statt. Eben so wird den 24sten Mai in **Zofingen** unter der Leitung des Genannten eine Cantonal-Musikaufführung des Elias von Mendelssohn mit Begleitung der Orgel nach des Componisten Angabe stattfinden, wobei sich ungefähr 200 Sänger und 100 Instrumentisten betheiligen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 39.** Den 14. Mai 1850.

Von dieser Zeitschr. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Romantik in der Musik.

III.

Die musikalische Kritik.

„Tout est bien — sagt der Verfasser des Emile — sortant des mains de l'Auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme“. Dieser Satz spielt auch heut zu Tage noch eine große Rolle; nur hat er eine etwas andere Gestalt gewonnen und muß etwa so ausgedrückt werden: Die absolute Idee ist nur so, wie sie aus dem Kopfe der Philosophen hervorgeht, in ihrer Reinheit und Wahrheit vorhanden, sie verunreinigt sich, sobald sie in die Herzen der Menschen einzieht, sinnliche Gestalt gewinnt. Freilich sagt nun Rousseau seinerseits: Sans cela, tout irait plus mal encore; und wir unsrerseits wußten nicht, was aus der Welt und der Menschheit werden würde, wenn ihnen das Gold der Philosophie nicht in den „Schlacken“ der Kunst und Religion überliefert würde; wenn die Idee jenes Starre und Unbiegsame wäre, das nur in einer einzigen und gerade in der allerungenießbarsten Form existiren könnte; wenn nicht freie, selbstständige, an ihrer Brust gesäugte Persönlichkeiten „aus der Art schlügen“; wenn mit einem Worte die Idee es verschmähte, von Neuem den Proceß einzugehen.

Durch dieses Eingehen in den Proceß der Realisirung steigt die Idee von ihrem Wolkenthrone herab und wird Princip der Weltbewegung.

Damit sich aber die Idee durch Vereinzelung in besondere Gestaltungen nicht verliere, hat der Geist selber ein Mittel gefunden, sie immer wieder in ihrer allgemeinen Gestalt herzustellen — die Kritik. Sie ist der Schmelzofen, in welchem das Gold von den ihm anklebenden Schlacken wieder gereinigt wird; und ihr Geschäft daher kein anderes, als von den besondern Erscheinungen auf die Idee zurückzugehen, in den objectiven Gestaltungen des Geistes in Kunst, Religion, Wissenschaft und Staat das Princip nachzuweisen.

Dies festgestellt, so versteht sich schon von selbst, daß es nur dann eine musikalische Kritik geben kann, wenn auch die Musik als Erscheinung der Idee gefaßt wird — denn wie kann da das Dasein des Princips nachgewiesen werden, wo Nichts als das unbestimmte Gähren, das Ringen nach der Idee vorhanden ist?

Wie die Anhänger der abstracten, gedankenlosen Stimmung zur musikalischen Kritik gelangen, ist wahrlich unbegreiflich. Manche helfen sich dadurch, daß sie die Kritik, die Vergangenheit in Anspruch nehmen und somit das Prophetische der Musik ex eventu beweisen; freilich sind sie rathlos, sobald es sich um die Kritik von Kunsterscheinungen der Gegenwart handelt. Jedoch giebt der Verfasser des oben vielfach besprochenen Aufsatzes auch hier ein Mittel an die Hand, welches wir hier nicht unberücksichtigt lassen können.

Er sagt: „die bestimmte That, Anschauung, Entschließung fallen außerhalb der Musik, begrenzen sie;

eben darum aber wirken jene drei bestimmend auf die musikalischen Ausdrucksformen, welche sie begrenzen, zurück; an ihnen gewinnt die Kunst in ihren einzelnen Erzeugnissen Bestimmtheit, Gegenständlichkeit für die Speculation". Das heißt mit andern Worten: Die Kritik ist wesentlich speculativ und hat es darum mit **Begriffen** zu thun, soll den Inhalt der Musik begrifflich wiedergeben. Die Musik aber bringt es gar nicht bis zu Begriffen, diese fallen vielmehr außerhalb derselben; eben darum aber, weil sie Grenze an Grenze mit ihr liegen, machen **sie** die Musik zu etwas Bestimmten, fixiren sie dieselbe dem denkenden, systematisch erkennenden Geiste.

Das wäre nun Alles recht gut, auch logisch richtig, wenn wir es hier mit den Kategorien der Qualität, mithin auch mit der qualitativen Grenze zu thun hätten; wenn nicht von vorneherein der Inhalt der Musik als das Inhalts- und Beziehungslose, als reine Quantität bestimmt worden wäre. Sobald man von einem unmittelbaren Regen des Geistes vor der bestimmten Anschauung, **vor** dem Gedanken spricht, setzt man dasselbe absolut für sich; von Bestimmtheit, vom Begriffe ist noch gar keine Rede; man erwähnt diese nur, um sie abzuhalten, zu negiren, um auch jeden Glauben zu zerstören, als seien sie vorhanden und könnten die Unmittelbarkeit der Stimmung irgend wie alteriren und begrenzen; und wenn nun auch die Erfahrung lehrt, daß der Geist sich zum Begriffe hin entwickelt, so soll er dies doch **außerhalb** der Musik thun, diese Entwickelung aber und die Grenze, welche daraus der musikalischen Stimmung erwächst, für die Musik durchaus gleichgültig sein. — Wo bleibt da die Möglichkeit einer Kritik in diesem Sinne? —

Ich habe das Princip der gedankenlosen Stimmung als eine gewaltsame Abstraction bezeichnet und dagegen die Immanenz des Gedankens geltend gemacht. Gesteht man diese zu, so begreift sich auch die musikalische Kritik: sie hat es dann nicht mehr mit einem von ihrem Wesen abgezogenen Inhalte zu thun, sondern nur ganz einfach die der Musik inwohnende Idee, so wie sie in dem Materiale des Tones Gestalt gewonnen hat, begrifflich wieder herzustellen — zu **referiren**.

Das **Erkennen** dieser Idee ist wegen des flüchtigen, schwebenden, nicht **sprechenden** Materials der Musik äußerst schwierig — wir leugnen das nicht —; es stützt sich auf einen ästhetischen Act, auf eigene innere Erlebniß des Kritikers von der Zusammengehörigkeit oder Consequenz des Begriffs mit der Empfindung, die ein Musikstück bereitet. Darum nannte ich früher die Kritik selbst eine Kunst; sie verlangt Genialität von Seiten des Kritikers, freilich nicht jene verwilderte, sich nur auf die subjective Empfindung basirende, in konfusen Phrasen ergehende, sondern die ihren Gegenstand in seinen Tiefen erfassende Genialität. —

Hiermit hat mich mein Gegenstand auf einen Punkt geführt, für den ich schon vor einigen Jahren in die Schranken und einen sehr heißen Kampf mit den Anhängern theils eben jener verwilderten Genialität, theils der nichtsnutzigen Phrasendreherei zu kämpfen hatte. Ich kann nicht umhin, mit einigen Worten hier noch einmal darauf zurückzukommen. Ich machte in meinen Schlußworten das unumwundene Geständniß, daß es mir damals nur eine moralische Genugthuung gewesen sei, ein für mich verwerfliches Treiben als solches hinzustellen, meine Worte an Nichts zu messen, als an diesem ihrem Gegenstande, daß ich nicht hoffte, die Recensenten alten Styls bei ihrer allgemeinen Verblendung, bei ihrer Beharrlichkeit und Unverbesserlichkeit, zu beseitigen — der Erfolg hat leider diese Worte gerechtfertigt. Die Zeitungen gingen ihren Schlendrian weiter; und wenn auch in denselben Blättern, wo man mich bekämpft hatte, selbst bei meinen Gegnern eine Beherzigung meiner Ansichten nicht zu verkennen war (es war augenfällig, daß man sich um eine andere Art zu recensiren bemühte) so kamen doch Productionen zum Vorschein, welche die Unfähigkeit der betreffenden Recensenten so sonnenklar beurkundeten, daß ich, wären dergleichen Schöpfungen allgemein geworden, mich genöthigt gesehen hätte, mit nicht minderem Eifer auch gegen diese zu Felde zu ziehen.*)

Im Allgemeinen halte ich meine damals ausgesprochenen Ansichten auch jetzt noch für sehr zuträglich — ich hege heut zu Tage im Wesentlichen noch ganz dieselben. Zu gleicher Zeit überheben sie mich der Mühe einer nochmaligen Auseinandersetzung derselben für den gegenwärtigen Gegenstand; ich kann mich daher füglich damit begnügen, hier meine Grundanschauungen über das Wesen der musikalischen Kritik, aus der auch meine frühern Ansichten geflossen dargethan zu haben. —

Jassy. J. Schäffer.

---

*) Es ist dankenswerth, daß der Herr Verf. endlich, wenn auch einige Jahre später mit der Sprache herausgeht, und deutlich sagt, was er eigentlich von der Kritik verlangt; denn damals konnte seine Forderungen Niemand verstehen. Was seine Angriffe im Besonderen betrifft, so haben wir uns schon früher über die theilweise Ungerechtigkeit derselben ausgesprochen.

D. Red.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. Fr. Dupont, Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. — Leipzig, F. Whistling. Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. 4 Thlr.

Das vorliegende Quartett trägt nur in seinem bei Weiten kleinsten Theile jene Vier-Einigkeit der Gedankenformen an sich, wie wir sie, allerdings den höchsten Maaßstab anlegend, von einem solchen Tonstück fordern, und wie sie in Beethovens Quartetten und Trios, hier als eine Drei-Einigkeit, in so hoher Vollkommenheit sich offenbart. Giebt es nun auch jener Quartetten eine hinreichende Anzahl, in denen bei einer Hauptstimme die übrigen zu Begleitungs- und Ausfüll-Stimmen herabsinken, oder wo der Autor seine Herzensangst, die Stimmen unterzubringen, mit einem Complimente zu verbergen wußte, indem er sie mit der Melodie in friedlichen piquanten Octaven gehen ließ; so würde dieß doch bei der edlern Physiognomie, welche das zu besprechende Quartett anderweitig trägt, eine zu geringe Gesellschaft sein, als daß man es dahin verweisen dürfte. Es ist vielmehr jener Mangel, den man allerdings als einen wesentlichen bezeichnen muß, in der Ungeübtheit des jungen Componisten, vielleicht auch darin zu suchen, daß er darauf noch nicht genugsam verwiesen worden, wie es nothwendig sei, ein Quartett sogleich als Quartett zu denken, und zwar in steter Consequenz. Der Anfang des vorliegenden wird am wenigsten den gemachten Vorwurf verdienen; allein nur zu bald treten Stellen ein, wo Pianoforte und Streich-Instrumente, und zwar ohne einen eigentlichen innern Grund einander gegenüber gestellt sind, oder wo sämmtliche Instrumente, sich gegenseitig verdoppelnd, also nicht selbstständig entwickelt, sich vereinigen, und das Clavier höchstens mit krausem Figurwerk die einfache Melodie der Geigen umspielt. Es kann und soll nun solche Art der instrumentalen Behandlung, oder wenn man lieber will: diese Art musikalisch zu denken, als eine absolut verwerfliche keineswegs verdammt werden, und man mag ihre Anwendung auch in solchen Ensemble-Stücken sich verstatten. Allein streng genommen doch nur in sehr untergeordneter Weise! und wir wollen von dieser strengen Forderung um so weniger Abstand nehmen, als der Componist überall eben so erfreuliche musikalische Anlagen, als einen ernsten und gesunden Sinn verräth. Der letzte verbürgt uns seinerseits die rechte Würdigung des ausgesprochenen Tadels während das erstere zu der gewissen Hoffnung berechtigt, es werde ihm gelingen, demselben für die Zukunft die Begründung immer mehr zu entziehn.

Das führt uns nun näher in das vorliegende Werk selbst. Mit Ausnahme des letzten Satzes hält sich die ganze Composition in einer gewissen ruhigen und bescheidenen Gemüthlichkeit, in unsern Tagen der überströmenden Leidenschaften eine eben so seltene als wohlthuende Erscheinung. Nur so viel, als zur Vermeidung erkältender Monotonie nothwendig war, sind zur rechten Zeit und vortheilhaft für die Belebung des Ganzen größere Lichter oder tiefere Schatten hinein gelegt, in soweit es geschehen konnte, ohne die Basis zu verrücken, auf welcher das Gemüthsleben der betreffenden Sätze allgemeinhin sich bewegt. Wir sagten oben, das Werk halte sich in dem Geleise einer *bescheidenen* Gemüthlichkeit: es soll mit diesem Ausdruck auf die Ansprüche gedeutet werden, die der Componist insbesondere an den Pianofortespieler stellt. Indem der erstere sich bei der Bildung seiner Passagen der einfachsten Gliederungen bedient, und sich allen und jeden Anscheins enthält, durch hervorstechende und glänzende Formen einen äußerlichen Reiz für sein Werk zu gewinnen — (nach unserer Ansicht ist er in diesem Bestreben zu weit gegangen) — wird die Aufgabe für den letztern natürlich eine leichtere. Noch geringere Anforderungen sind an die technische Fertigkeit der Geiger gestellt. So mag sich denn jeder Spieler auch der von nur mittlerer Fertigkeit, der Empfindung, die in dem Ganzen lebt, ruhig hingeben, ohne durch ungewöhnliche Anstrengungen gestört zu werden. Das Adagio — wenn die eben ausgesprochenen Bemerkungen vorzugsweise auf den ersten Satz Bezug nehmen — das Adagio entspricht in seiner Haltung der Weise des ersten Satzes, dem es an Fluß nicht nachsteht, an tieferem Eingehen wohl vorzuziehen ist. Im Scherzo wird man eo ipso eine höhere Belebung und einige humoristische Stirnfalten erwarten. Doch soll auch hier das Ruhige die Basis bleiben, und hat zu rechter Zeit und bei verfänglichen Stellen der Componist durch ein beigeschriebenes „Tranquillo" daran erinnert. Der letzte Satz dünkt uns in mehrfacher Beziehung der schwächere zu sein. Der Componist hat hier den Boden, auf dem er sich bisher bewegte, zum Nachtheile der Einheit des Ganzen ohne weiteren Grund verlassen. Es treten hier plötzlich leidenschaftliche Aufregungen, ein gewisses eigensinniges Pochen u. s. w. zu Tage, wie sie die vorhergehenden Sätze wenigstens in solchem Grade keineswegs erwarten lassen. Setzen wir nun noch hinzu, daß gerade die hier gerügten Stellen solche sind, bei denen sich der Componist am

wenigsten selbstständig zeigt, indem er sich, vielleicht unwillkührlich, an einen neueren Meister zu sehr anlehnte, so wird es nur noch der Erwähnung bedürfen, wie die Hauptgedanken mehr an und ineinander gefügt, denn von einander durchdrungen sind, um die Berechtigung zu den vorgethanen Ausspruch: der letzte Satz stehe gegen die übrigen zurück, zu erweisen. — Wir haben das Werk einer ausführlichen Besprechung unterzogen; sein Werth, noch mehr aber das, was wir von seinem Urheber weiter erwarten, gab dazu hinlänglichen Beweggrund. —

1716.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 40.

Zweiunddreißigster Band.

Den 17. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen ɾc.

Giacomo Meyerbeer, Festhymne zur fünfundzwanzigjährigen Vermählungsfeier Ihrer Majestäten des Königs und der Königin von Preußen für Solostimmen mit Chor (a Capella). — Berlin, E. Bote und G. Bock. Pr. 1⅙ Thlr.

Wollten wir zuerst nachzuweisen versuchen, wie vielleicht eine tiefinnerste Nothwendigkeit den reichen Sänger zur Leier habe greifen lassen, um ein christliches Königspaar bei seiner silbernen Hochzeit zu besingen, so würden wir zwar unsere Kritik dieser Sangesthat mit einer Vorrede beginnen können, die ein glänzendes Zeugniß von unsrer pflichtschuldigen Vertrautheit mit den politischen, socialen und religiösen Fragen der Gegenwart abgeben dürfte, dem Leser jedoch schwerlich einen Gefallen damit erzeugen, da er ja nicht uns, sondern den Componisten der Festhymne bewundern will. Gleichwohl könnte eigentlich — wir versichern es auf kritische Ehre und Seligkeit — unsere Kritik diesmal sehr kurz sein: wären nur nicht die „besten Männer" des Vaterlandes Anhänger der Dreikönigsverfassung, Herr Meyerbeer alleinseligmachender Componist und wir mit unserer Annahme einer tiefinnersten Nothwendigkeit dennoch vielleicht im Irrthume. Aus diesen drei Gründen müssen wir schon näher auf das vorliegende Werk eingehen.

Manche Kritiker des Propheten haben den Componisten der Schwierigkeiten wegen bedauert, die ihm das Buch dieser Oper bereitet — natürlich nur, um schließlich einzugestehen, daß er sie glänzend bewältigt habe. Dieser eigenthümliche Standpunkt hat uns um so mehr frappirt, als alle Welt ja weiß, daß eine äußere Rücksicht, die den Componisten genöthigt hätte, Musik zu solch' einem Buche zu schreiben, durchaus undenkbar ist. Was nun aber den Componisten in der That bestimmt hat, die Menschheit mit dem Propheten zu beglücken, braucht hier nicht weiter untersucht zu werden; wir erwähnten den obigen Umstand nur, um unterschieden davon in Bezug auf die vorliegende Festhymne die Möglichkeit einer äußeren Nöthigung des Componisten schüchtern andeuten zu können. Nun verdenken wir persönlich es dem Tonsetzer zwar nicht, daß er einer Ordre des Mufti ganz in der Weise nachgekommen ist, wie wir wünschen, daß der freie Künstler dergleichen Ordres jederzeit nachkommen möchte; gleichwohl ist dieser Standpunkt schwerlich der rechte für eine wahre Kritik, die es ja mit dem Werke und nicht mit dem Grade der Begeisterung seines Schöpfers zu thun hat. Auf die Gefahr nun hin, dem großen Componisten schmählich Unrecht zu thun, müssen wir von dem eben angedeuteten Standpunkte hier gänzlich absehen, und vielmehr annehmen, Herr Meyerbeer habe — gleichviel ob aus innerer oder äußerer Nothwendigkeit — mit aller Begeisterung gearbeitet und sein Bestes geboten.

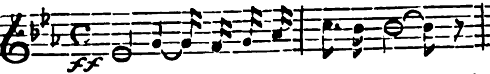
Zuerst ein Pröbchen von dem Texte, als dessen

Verfasser ein vornamenloser Herr Winkler genannt ist. Die Hymne beginnt:

„Du! du! der über Raum und Zeit
Thront in ew'ger Herrlichkeit,
Du, der geschlossen dieses Band,
Für ein edles Königspaar,
Das nun fünf und zwanzig Jahr
Fromm und liebend vor dir stand,
Schau mit Huld herab zu ihnen,
Die auch heut vor dir steh'n,
Dir mit Lob und Dank zu dienen (Ich und mein Haus rc.)
Und getrost den Weg zu geh'n.
Deine Gnade nimmer fern
Sei ihr schöner Leitungsstern" rc. rc.

Darauf hin konnte „die vierte Klasse" ebenso wenig ausbleiben, als die glühendste Begeisterung des Componisten: nebenher erblickt man hier die Kunst im Solde der Gewaltigen dieser Erde in ihrer schönsten Glorie.

Herr Meyerbeer nun benutzt den Text zu einem in der Hauptsache vierstimmigen Chore von ohngefähr 50 Tacten: Nr. 1, Andante maestoso, Es-Dur 4/4. Dieser Chor beginnt kräftig und im Unisono:
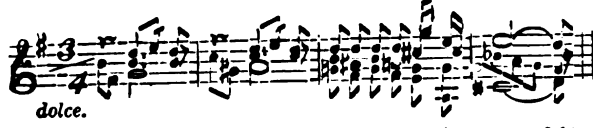


bei den „fünf und zwanzig Jahren" erscheint ein kurzes figurenreiches Fugato, bei „Huld" einige zärtere Phrasen, bei „Gnade" einige molto Dolce's der Solostimmen und zum Schlusse eine — so zu sagen — Wiederholung des Anfangs.

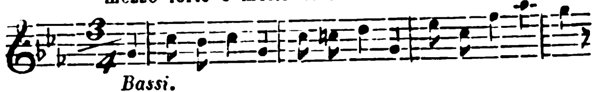
Den folgenden Text:

„Liebe fühlt sich auf dem Throne nicht mehr einsam und allein,
Liebe u. s. w.
Liebe u. s. w.
Liebe u. s. w."

hat der Componist zu einem Sextett für Solostimmen mit Chor von ohngefähr 90 Tacten Umfang verarbeitet: Nr. 2 Andantino quasi Allegretto, G-Dur 3/4. der Anfangsgedanke dieser Nummer



wird recht nett fortgeführt, gesteigert und später in verschiedenen Tonarten wieder aufgenommen. Nach Vollendung des Themas singt der Chor einige „Heils dem hohen Paare" in C-Dur, pianissimo und mit rollenden Baßgängen. Wir glaubten die ausdrückliche Erwähnung dieses tief bedeutungsvollen Zuges nicht unterlassen zu dürfen. Ob die königl. preußischen Unterthanen mit einem eben so poetischen Gedanken des Dichters, veranlaßt durch die hochzeitliche Bedeutung der edlen Metalle, einverstanden sind, wissen wir nicht; wir berichten nur, daß der Componist im 6stimmigen Unisono singt:



und daß etwas später auf „Gold" einige bedeutungsvolle verminderte Septimen-Accorde eintreten, die der menschlichen Voraussicht Herrn Meyerbeers alle Ehre machen.

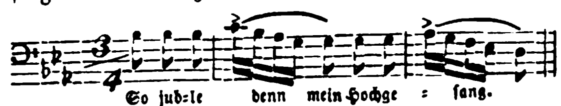
Nun heißt es im Texte:

„So juble denn mein Hochgesang dem Tage sel'ger Lust,
Erschalle mächtig Freudenklang aus frohbewegter Brust."

Hiermit beginnt Nr. 3, ein Chor Allegro moderato, Es-Dur 3/4. Der Componist jubelt seinen Hochgesang auf folgende Weise:



und unter fugenartigem Hinzutreten der übrigen Stimmen dauert dieser Jubel gegen 30 Tacte lang. Alsdann greift das specifische Preußenthum mit folgendem Thema Platz:



Dies dauert gegen 40 Tacte mit einigen zärteren Unterbrechungen durch Solostimmen bei Textesstrophen, in denen Worte wie stilles Glück, Friedens Heil und dergleichen vorkommen. Hierauf beginnt ein ziemlich abgerundetes und gegen 60 Tacte langes Andantino quasi Allegretto, Ges-Dur 3/4 auf die molto dolce e cantabile gesungenen Worte:

„Wenn voll durch Einigkeit beglückt mit mild versöhntem Sinn
Ein jedes Auge dann denkend blickt auf König, Königin."

Es versteht sich von selbst, daß auf „König, Königin" die D-Dur-Harmonie eintritt. Sodann kehrt das specifische Preußenthum noch einmal wieder mit folgendem Einsatze der Bässe:

So jub=le denn mein Hochge = sang.

Ei ei, Herr „deutscher" Componist, ging ihnen hier gar kein germanisches Bedenken bei? Sie hatten es allerdings nur mit den Worten eines vornamenlosen Winklers zu thun, dennoch aber mit Worten einer gewissen deutschen Sprache, die nach der Versicherung eines gewissen Arndt von einem Strand zum andern klingt, in der man deutsche Lieder singt und mit welcher keineswegs so umgesprungen werden darf, wie mit dem ewigen Schnettereteng der Franzosen. (Vergleiche die französische Deklamation in den drei großen Weltopern.) Unser deutsches Gemüth ist empört! Landsleute, laßt eure dito Gemüther sich mit empören!

Sollen wir nun noch sagen, daß in ohngefähr 50 Takten und unter mehrfachem „Jubel, Hochgesang, Glück und Heil" die Hymne endlich schließt:

„Nichts vergeblich hier ergehet!
Rastlos sich's nur verbind;
Nur's beim Fleiße fortbestehet,
Freudensvoll umwind'." —

so sang auch ein ein deutscher Sänger, der unsterbliche Baron von Lorenz. Hierher, ihr deutschen Componisten, hier sind Worte, die der Verherrlichung durch eure Töne harren! Greift zu, ehe euch irgend ein General-Musikdirector zuvorkommt!

Wenn es uns nicht gelungen sein sollte, durch unsere sehr mühselige Auseinandersetzung dem Leser einen deutlichen Begriff von dem neuen Meisterwerke des großen Componisten zu verschaffen, so muß er schon $1\frac{1}{6}$ Thaler daran spendiren und sich dasselbe kaufen. Er wird dann auch ohne uns finden, daß die Musik mit dem bekannten Geschicke des Componisten gemacht, Einzelnes derselben von guter Wirkung, der Druck schön und eine Pianofortepartie zur Unterstützung detonirender Sänger vorhanden ist. Die Pianofortepartie enthält mehr theils wesentliche, theils unbedeutende Druckfehler; im Ges-Dur-Stücke wird an drei Stellen das gute Gehör den ersten Tenor bestimme statt ces zu nehmen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Hymne: „Hör' mein Bitten, Herr neige dich zu mir!" für eine Sopranstimme mit Pianofortebegleitung. — Berlin, E. Bote und G. Bock. Pr. 20 Sgr.

Zahm, sehr zahm — dennoch aber Gold, reines Gold gegen die Hymne des anderen M. Mendelssohn hat nicht nur Besseres, sondern auch vieles Bessere und viel Besseres geschrieben, ohne daß etwa die vorliegende Composition als seiner unwürdig bezeichnet werden dürfte. Gläubigen Gemüthern, welche Sopran singen und die das mehrstimmig gebundene Spiel auf dem Pianoforte nicht incommodirt, ist sie als Privaterbauung im stillen Kämmerlein immerhin zu empfehlen. Ein gegen 40 Tacte langes Andante (G-Dur $\frac{4}{4}$): „Hör' mein Bitten, Herr neige dich zu mir; auf deines Kindes Stimme habe Acht!" u. s. w. — hierauf ein gegen 100 Tacte langes Allegro moderato (E-Moll $\frac{3}{8}$): „Die Feinde sie droh'n und heben ihr Haupt. Wo ist nun der Retter, an den ihr geglaubt?" u. s. w. — sodann ein kurzes Recitativ: „Mich faßt des Todes Furcht bei ihrem Dräu'n!" und endlich ein bewegter Schlußsatz (G-Dur $\frac{4}{4}$) von 80 bis 90 Tacten: „O könnt' ich fliegen wie Tauben dahin, weit hinweg vor dem Feinde zu flieh'n!" u. s. w. — das Alles in des Componisten bekannter Manier — bilden die Musik der Hymne, deren Worte auch in englischer Sprache untergelegt sind, und welche dem Titel nach ursprünglich für Sopran mit Chor und Orgel componirt, in der vorliegenden Gestalt aber auch für eine Altstimme zu haben ist. Ein gründliches Urtheil über den Kunstwerth dieser Composition Mendelssohn's würde mit der erschöpfenden Beantwortung der welterschütternden Frage zusammenfallen: Muß Alles veröffentlicht werden, was ein geschickter und berühmter Tonkünstler entweder in schwachen Stunden oder auf drängende äußere Veranlassung dem Papiere anvertraut hat? Der Fluth der Erzeugnisse ungeschickter und unberühmter Tonkünstler gegenüber kann die aufgeworfene Frage natürlich nur bejaht werden, und dabei wollen wir es vorläufig auch bewenden lassen.

Der Druck ist schön; wie der 5te Tact der 3ten Zeile auf Seite 15 in der rechten Hand der Begleitung berichtigt werden muß, kann man am 1sten Tacte der Seite 12 ersehen; Seite 6, Zeile 4, Tact 3 muß es dis statt d heißen.

T. U.

Kleine Zeitung.

Hildesheim. Unter den, um die diesjährige Osterzeit uns zu Theil gewordenen mannigfachen Tongenüssen verdient das am 11ten d. M. von dem Organisten und Musiklehrer Philipp Tietz zum Besten des hiesigen Michaelis-Kirchenbaufonds, in der Andreas-Kirche gegebene Concert eine öffentliche Besprechung und ehrende Anerkennung, nicht nur wegen der Gemeinnützigkeit des Unternehmens an sich, sondern auch wegen dessen Ausführung, welche als eine äußerst gelungene mit Recht bezeichnet werden darf.

Zum Gegenstande des Concerts hatte der Unternehmer sein Oratorium „Der Erlöser" (nach Worten der heil. Schrift) auserwählt, und wir können uns nur darüber freuen, daß der Componist diese bedeutendste seiner bis jetzt bekannt gewordenen Tonschöpfungen zuerst seiner Vaterstadt vorführte, selbst auf die Gefahr hin, das alte Sprüchwort: „Der Prophet gilt nirgends weniger, als im Vaterlande", auch an sich zur Wahrheit werden zu sehen. — Es kann nicht die Absicht sein, hier jetzt schon eine ausführliche Kritik des Tonwerkes geben zu wollen, weil zu einer solch' gründlichen Beurtheilung mehr als ein nur einmaliges Hören erforderlich ist. So viel aber glauben wir als unsere von vielen Seiten getheilte Ansicht mit Ueberzeugung aussprechen zu können, daß der Geist des Oratoriums von dem Componisten aufgefaßt, und derselbe ein tüchtiges, an Schönheiten reiches Werk geschaffen hat.

Die Ausführung des Oratoriums anlangend: so war selbige präcis und in allen Beziehungen völlig tadellos. Mit dankbar anzuerkennder Bereitwilligkeit hatten sich die Mitglieder des Cäcilien-Vereins, so wie mehrerer anderen hiesigen Gesangs-Vereine zur Unterstützung des Unternehmens verbunden, und dieser regen und geschickten Theilnahme der ausgezeichnetsten der hiesigen musikalischen Dilettanten ist vorzugsweise der befriedigende Erfolg zuzuschreiben. Die Chöre, Fugen und Ensemblestücke sowohl, als die Solopartien wurden mit Präcision, Reinheit und Sicherheit executirt, und wenn auch der Vortrag der Soli der Herren Manches zu wünschen übrig ließ, und dem der Damen bei Weitem nachstand, so ist dieser geringere Succeß wohl nicht der minderen Kunstfertigkeit der Herren Solisten zuzuschreiben, sondern lediglich dem Umstande, daß sie die Kraft ihrer Stimme der Localität nicht besser, als geschehen, anzupassen verstanden, ein Mangel, der bei einiger Aufmerksamkeit sehr leicht hätte vermieden werden können. Das, durch Zuziehung vieler auswärtiger Musiker — besonders der Berg-Musici, unter Anführung ihres Directors. des von früher her hier noch in gutem Andenken stehenden Herrn Metzger — bedeutend verstärkte Orchester war brav, und bewährte seinen alten Ruhm, der in neuerer Zeit, wohl weniger durch verminderte Kunstfertigkeit als durch die bedeutende Reduction seiner Mitgliederzahl, einige Beeinträchtigung erlitten hat

Wir gratuliren dem Herrn Concertgeber zu diesem glücklichem Erfolge seines Unternehmens, und verbinden im Interesse der Kunst damit den herzlichsten Wunsch, daß dieser erfreuliche Erfolg Veranlassung zur Widerholung ähnlicher großartiger Unternehmungen geben möge, und die so glorreichen Zeiten uns wiederkehren, wo unter des, für die Kunst leider zu früh verstorbenen Musik-Direktors Bischoff genialer Leitung, die herrlichsten Kunstgenüsse in reichstem Maße und in interessantester Abwechselung uns zu Theil wurden, eine Glanzperiode, welche in dankbarer Erinnerung bei allen Musikfreunden stets fortleben wird. —n.

Aus **Königsberg** schreibt man uns über Sobolewski's Oper „der Seher von Khorassan": „Auch die ruhigste, unbefangenste Kritik — die schärfste, spitzigste Recensentenfeder muß dieser Oper großes Lob nachsagen. Sie ist im großen tragischen Style gehalten, und enthält des Schönen so viel, daß man nicht Ruhe und Rast beim Hören findet; die Strahlen der Originalität und üppigsten Phantasie geben dem Werke so viel Licht, daß man sich vergeblich nach Schatten sehnt. Ein neuer Geist, eine neue Tonsprache durchweht die Oper, deren Süjet neben großen dramatischen Effecten leider des musikalisch-Widerstrebenden viel enthält. Jedenfalls ist sicher in neuerer Zeit kein Werk geschaffen, das einen bedeutenderen Platz verdiente als diese Oper, die nur an anderen Bühnen gegeben zu werden braucht, um den Ruf des Componisten auf das Vortheilhafteste zu verbreiten. Sobolewski erntete viel Ehre und Beifall ein für sein Werk." Wir theilen dies Urtheil mit, weil es das früher in dies. Bl. von einem anderen Corresp. abgegebene bestätigt. —

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Aus der **Schweiz** meldet man uns neuerdings, daß den 16ten Mai in Basel ebenfalls eine Musikaufführung stattfindet, wozu „des Heilands letzte Stunde" von Spohr und der 42ste Psalm von Mendelssohn unter Direction von E. Reiter gewählt ist. Ferner wird das eidgenössische Männergesangfest bestimmt jetzt den 28sten und 29sten Juli unter Direction von E. Maschek abgehalten.

— Am 19ten März wurde vom Musikdir. **F. Löbmann** in Riga in einem seiner Concerte Mendelssohn's Athalia mit vielem Beifall aufgeführt.

Neue Opern. Eine neue Oper von **S. Saloman:** „das Corps der Rache" wird den 6ten Juni in Weimar zum ersten Male zur Aufführung kommen.

Halevy dirigirt die Proben seiner Oper „der Sturm", die er für das Theater der Königin in London componirt hat. Scribe ist der Textverfasser.

Auszeichnungen, Beförderungen. Aloys Schmitt sen. wurde von der Universität Gießen das Doctordiplom ertheilt.

Labitzky erhielt von dem Prinz Albrecht von Preußen einen silbernen, mit Gold eingelegten Tactirstab.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 41. Den 21. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Wir glauben uns im Einverständnisse mit den Herren Verfassern der hier zu besprechenden Werke zu befinden, wenn wir annehmen, daß die Gattung, der diese ihre Werke angehören, vorzugsweise für die Musiker und sogenannten Kunstverständigen vorhanden ist, daß die Componisten demnach für die musiktreibende Welt geschrieben haben und auch die Kritik diese Rücksicht nie aus den Augen lassen darf. Wenn uns das Streichquartett eines jungen, noch wenig gekannten Componisten, so ein Opus 1, 2 oder 3 vorläge, so würden wir glauben, es sei der Wunsch desselben, durch die Veröffentlichung eines Werkes dieser schwierigen Gattung zu bezeugen, wie ernst und aufrichtig sein Streben, und welchen Grades seine musikalischen Kenntnisse. Wir würden diesem Streben zu Liebe zwar Nichts übersehen, wohl aber sehr gern bereit sein, ihm nach besten Wissen und Gewissen mit unserem Rathe in Allem beizustehen, was sein Streben fördern, seine Kenntniß vermehren könnte. Die Opuszahlen der uns vorliegenden Werke sind jedoch 42, 100, 136, 140 und 141. Unter so bewandten Umständen ist unser Rath — wie man zugeben wird — vollkommen überflüssig; denn wer es bereits so weit gebracht hat, kann nur ein Meister oder ein Modewaarenverfertiger sein. Als Meister muß er mit Op. 141 auf den Gipfeln der Kunst angelangt sein und auf diesem erhabenen Standpunkte braucht er unsern Rath nicht mehr; Modewaarenverfertiger aber hat es unsres Wissens im Quartettfache nie gegeben, weil das Quartett noch nie ein Modeartikel zu sein sich schmeicheln durfte — auch verschmähen die Verkäufer der Musik nach der Elle grundsätzlich den Rath der Kritik.

Ludwig Spohr, 141stes Werk. 31stes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello. — Cassel, Luckhardt. Pr. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Spohr, 31tes Quartett, 141tes Werk! Hiermit könnte unsere Besprechung in der Hauptsache zu Ende sein. Wer hätte nicht schon beim 41ten Werke dieses Componisten gewußt, was er zu erwarten habe! Sollen wir nun nachzählen, zum wievielten Male Passagengänge der ersten Violine, Begleitungsfiguren des Violoncell, chromatische Quälereien in allen Stimmen, gewisse melodische Wendungen, harmonische Folgen und rhythmische Figuren, Einzelnzüge in Bezug auf Anlage und Form, die alle wir nicht näher zu bezeichnen brauchen, um vollkommen verstanden zu werden, hier zur Anwendung gelangen? — Eine Kritik, die ihre innigste Ueberzeugung mit der Hochachtung vor einem Componisten wie Spohr in Einklang zu bringen sucht, muß die Beantwortung dieser Frage dem Leser selbst überlassen. Wir rechten mit Keinem, dem das vorliegende Quartett Vergnügen gewährt, und ohnstreitig muß der Componist desselben sein Publikum unter den streichenden Musikern noch haben, sonst wäre seine Unermüdlichkeit im Componiren unbegreiflich: — wir gestehen jedoch, daß das wehmüthige Gefühl, das uns beim

Spielen des Werkes beschlich, ganz unabhängig von der Wirkung war, welche der Charakter seiner Töne bei weichen Gemüthern hervorrufen soll. — Eines Anflugs von Neuheit kann sich allein der sogenannte erste Hauptgedanke des ersten Satzes rühmen; alle übrigen Gedanken des Quartetts — entbehren der Neuheit und Frische gänzlich. Abgesehen nun aber davon, so legt auch dieses Werk ein glänzendes Zeugniß ab von der bekannten technischen Gewandtheit des Componisten, und wäre neben Spohr'schem Wohlklange die Darlegung dieser Gewandtheit Kunstzweck, so müßte man unzweifelhaft das vorliegende Quartett als vollkommen zweckentsprechend bezeichnen. — Auf Einzelnheiten übergehend, bemerken wir, daß auch dieses Quartett — wie bekanntlich alle Spohr'schen — weder gradezu Soloquartett, noch im wirklichen Quartettstyle gehalten, die erste Violinstimme übrigens nicht eben schwer ist. Der erste Satz (C-Dur $\frac{3}{4}$) ist der abgerundetste und wohlthuendste der größeren Sätze; der zweite Satz (Larghetto F-Dur $\frac{6}{8}$) offenbart die Schwächen der Spohr'schen Manier am deutlichsten und erscheint deßhalb als der unerquicklichste. Das Scherzo würde in seinem kurzen Hauptsatze (C-Moll $\frac{3}{4}$) trotz seiner Gewöhulichkeit von Wirkung sein, wenn die Ausführung des Hauptmotivs nicht stets sehr bald von chromatischen Quälereien unterbrochen würde. Das kurze Trio des Scherzo (As-Dur) ist ein hübsches Ganze, der letzte Satz (Presto C-Dur $\frac{2}{2}$) dagegen höchst unbedeutend.

Adolph Fischel, Op. 42. Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. — **Hamburg, Schuberth u. C. Pr. 1¼ Thlr.**

J. L. Ellerton, Oeuvre 100. Quintetto pour 2 Violons, Viola et 2 Violoncelles. — **Offenbach a. M., J. André. Pr. 4 Fl. 30 Kr.**

Als wir das im Gebiete des Streichquartetts Vorhandene vollständig in uns aufgenommen hatten und nun zu kritisiren und zu klassificiren begannen, glaubten wir drei Hauptklassen bilden zu müssen und hofften damit für alle Fälle auszureichen. Die erste dieser Klassen umschloß die Werke Beethovens von Op. 59 an, die dritte fiel bereits in die Kategorien der reinen Unterhaltungsmusik. Wir gestehen es ein, ohne uns zu schämen, daß wir an der letztern viel Vergnügen gefunden haben und namentlich ist uns Mayseder mit seinen reizenden Compositionen noch in lebhafter Erinnerung. Der Halbheit waren wir jedoch von jeher Feind und an den Werken der Componisten der zweiten Klasse haben wir niemals ein wahres Wohlgefallen zu finden vermocht. Die blos „hübsch gemachten" Quartette Spohr's und Onslow's sind uns stets viel langweiliger erschienen, als die anspruchslosen und eleganten Werke Maysehers und — wie natürlich — viel inhaltloser, als die Werke Beethovens. Nachdem wir Franz Schubert's D-Moll-Quartett und Mendelssohn's Quartette in D-Dur, E-Moll und Es-Dur kennen gelernt hatten, war die Brücke von unsrer ersten zu unsrer zweiten Klasse schnell gefunden; mit den vorliegenden Quartettwerken der Herren Fischel und Ellerton versuchen wir jetzt — blos der Symmetrie wegen — die Lücke zwischen unsrer zweiten und dritten Klasse zu stopfen. In der That besitzen diese beiden Werke die Mängel der eben genannten Klassen gemeinschaftlich und ohne ihre Vorzüge: als reine Unterhaltungsmusik wollen sie sich nicht ausgeben und jener gewisse Anstrich des musikalisch Hübsch-Gemachten mangelt ihnen ebenfalls. Sowie die Helden unsrer zweiten Klasse mitunter Höheres anzustreben scheinen und doch nichts Rechtes zu Stande bringen: so streben die Componisten der vorliegenden Werke dem Spohr-Onslow'schen Ideale nach und erreichen bei diesem Streben glücklich die — Schattenseiten ihrer Vorbilder, ohne unsrer dritten Klasse auch nur um einen Schritt sich zu nähern. Wir schmeicheln uns, alle Gattungen der Quartettspieler kennen gelernt und ihre Neigungen und Bedürfnisse mit treuem Fleiße studirt zu haben — von denen an, die in Pleyel schwelgen, bis zu denen, die Beethoven nur noch von Opus 127 an gelten lassen: aber die Spieler und Zuhörer für die vorliegenden Werke müssen erst noch geboren werden. Wer grundsätzlich nur Unterhaltung will, der greift nach denjenigen Quartetten, welche diese Unterhaltung am unterhaltendsten gewähren; wer die Geschicklichkeit derjenigen Componisten bewundern will, die aus Nichts Etwas machen, und im Grunde doch Nichts sagen, der weiß, daß es Werke giebt, die nicht schwierig und sehr elegant, sehr correct, sehr geschickt gemacht sind. Rathschläge werden die Componisten der Opera 42 und 100 nicht von uns erwarten; trotzdem aber fühlen wir uns gedrungen, ihnen ausdrücklich zuzurufen: Begebet euch auf ein anderes Gebiet, wo ihr die Anforderungen erfüllen könnt, die eine aufrichtige Kritik um der Sache willen machen muß.

Hiernach aber wollen wir nicht verschweigen, daß im Besonderen Herr Fischel sich zu Herrn Ellerton verhält, wie Spohr zu Onslow, das technische Geschick des ersteren zu dem des letzteren wie 42 zu 100. Kaum nöthig jedoch wird es sein, der in nicht geringer Anzahl vorhandenen Druckfehler der sonst sauber gestochenen beiden Werke im Einzelnen zu gedenken. —

Louis Spohr, 140stes Werk. Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle. — Cassel, Luckhardt. Pr. 3 Thlr.

— — —, 136stes Werk. 4tes Doppel-Quartett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncells. — Ebend. Pr. 3½ Thlr.

Wir haben uns schon bei Gelegenheit des 31ten Quartetts von Spohr über diesen Componisten im Hinblick auf seine neueren Werke ausgesprochen und würden, was die beiden vorliegenden anbetrifft, in der Hauptsache allerdings auf dasjenige wieder zurückkommen müssen, was dort bereits gesagt wurde. Bei der Verwendung von 6 und 8 Streichinstrumenten schlagen jedoch noch einige andere Gesichtspunkte ein, die nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. An nicht wenigen Orten ist es schwer, 4 fertige Geiger, 2 dergleichen Bratschisten und ebensoviel dergleichen Violoncellisten überhaupt nur aufzufinden; an anderen wieder, wo sie vorhanden sind, ist es nicht leicht, ihrer auf einmal habhaft zu werden. Nehmen wir nun aber an, daß sie glücklich zusammengebracht sind und die vorliegenden Werke zur Ausführung gelangen, so dürfen wir mit Sicherheit erwarten, daß zahlreiche Stellen derselben ein gegenseitiges Anlächeln, ein wohlgefälliges Kopfnicken bei ihnen hervorrufen werden. Wir meinen damit, daß man beide Werke mit viel Interesse spielen wird, möchten aber behaupten, daß Zuhörer, die es in der Kunst des Musikverstehens nicht bis zur gleichzeitigen Verfolgung der Individualitäten von 6 bis 8 Spielern gebracht haben, ganz den nämlichen Grad von Interesse nicht empfinden dürften. Für Zuhörer, welche die Musik dieser Werke als ein Ganzes auffassen, verwandeln sich die zahlreichen Pointen des Abnehmens, Alternirens, Unterbrechens und Imitirens der Stimmen, welche eben bei den Spielern jenes Kopfnicken und Anlächeln erzeugen, in Einförmigkeit und ermüdende Längen. In der That sind manche Sätze der vorliegenden Werke nur deshalb so lang ausgefallen, weil die besonderen Rücksichten auf Zahl der Stimmen, Gruppirung derselben in verschiedene Chöre, alternatives Ausbeuten des Gedankens und dergleichen die allgemeine Rücksicht auf angemessene Gedankenführung überwogen hat. In Folge dessen ermangeln diese Werke zuweilen der sonstigen Präcision und Kürze der Spohr'schen, längst bis zur Manier gediehenen und deshalb eben so leicht erkannten als vermißten Gedankenausführung. Freilich beanspruchen, wo einmal 2 Primo-Violinen beliebt sind, jeder ihrer Spieler — wo paarweise Bratschen und Violoncells vorhanden, jedes dieser Instrumente sein reichliches Theil. Was aber frägt der Zuhörer, selbst der musikverständige, nach den egoistischen Ansprüchen der Spieler oder der Instrumente, wenn ihm diese Ansprüche nicht — wie beim Solospiele — gradezu als erster Zweck vor Augen gerückt werden. So kommt es denn, daß man bei den vorliegenden Werken Spohr's die Musik über die Spieler vergißt, während man z. B. bei einem Quartette Beethovens die Spieler über die Musik vergißt. Mit Vergnügen aber wird berichtet, daß die Gedanken der beiden Werke zwar nicht von Frische strotzen, diese Frische jedoch in einem höheren Grade offenbaren, als das früher besprochene 31ste Quartett des Componisten, sowie daß beide Werke eine außerordentliche Gewandtheit — namentlich was die Stimmenführung anbelangt — verrathen und mitunter schöne, wenn auch unmotivirte und in Wahrheit nichtssagende Instrumental-Effekte enthalten. Tondichter können aus dem Anhören dieser Werke und dem Studium dieser Partituren Manches von einem Componisten lernen, der die Geheimnisse der Streichinstrumente und ihrer Verbindungen vollständig ergründet hat, wenn er in seinen Instrumentalcompositionen bis zur Tondichtung sich auch niemals erhebt.

T. U.

Bücher, Zeitschriften.

E. Schönfelder, Theoretisch-practische Anleitung, nach eigener Phantasie regelrecht zu spielen, auch bei geringen Anlagen Vorspiele u. s. w. mit Leichtigkeit zu bilden und den Generalbaß gründlich zu verstehen. Ein Buch zur Selbstbelehrung für Flügelspieler und angehende Organisten. — Breslau, 1850, im Selbstverlage des Verfassers. Zu beziehen durch Rob. Friese.

Das recht hübsch ausgestattete Buch soll Clavier- und Orgelspieler anleiten, Vorspiele zu erfinden und überhaupt „productiv eigene Gefühle in Tönen darzustellen, aus dem Stegreif, nach eigener Eingebung und Empfindung zu spielen."

Nachdem auf 9 Seiten von der Musik im Allgemeinen gesprochen, die verschiedenen Tonleitern mit der Intervallen-Lehre abgehandelt sind, wobei zugleich die beim Gesange am meisten und am bequemsten zu benutzenden Töne angezeigt werden, folgen noch 9 Hauptabschnitte, 1. die Accorde, 2. die Modulation, 3. Vom Systeme der gebräuchlichen, harmonischen Fortschreitungen: eine Vorbemerkung zum folgenden 4ten, der nun das System selbst in mannigfachen Fortschreitungen von den Dreiklängen der ersten, vierten

und fünften, und der sechsten, zweiten und dritten Stufe auf etwa zwanzig Seiten in lauter praktischen Beispielen enthält, während der nachfolgende Abschnitt über die Anwendung des Systems sich ausspricht und einige Aufgaben und deren Ausführungen aufstellt. Der Abschnitt von der Figurirung ebenfalls mit Aufgaben und deren Lösung bedacht, worunter einige ausgeführtere, auch ein fugirtes Präludium, ist ziemlich ausführlich und verständlich behandelt und schließt sich unmittelbar an „Harmonisirungen" der drei verschienen Scalen und an die Uebergänge nach allen Tonarten an. Auf 4 Seiten wird nun noch die Fuge (Führer — Gefährte — Gegensatz — Zwischensatz — Wiederschlag — Orgelpunkt) abgehandelt. Eine nun folgende Fughette dient zur practischen Erläuterung des kurz vorher Abgehandelten. Wir können dieselbe nur gelten lassen eben als eine solche, und wollen sie nicht ansehen als ein Resultat der in dem Buche überhaupt gegebenen Belehrungen; denn bei so wenig hervortretendem Erfolge würde es besser sein, unsere Clavier- und Orgelspieler unterließen das Phantasiren überhaupt. Das Buch erscheint da, wo es sich um die Erörterung jener theoretischen Gegenstände handelt, die man bisher gewöhnlich unter dem Namen Generalbaß zusammen begriff, klar und verständlich; jemehr aber das eigene Productions-Vermögen in Anspruch genommen und eine Mitthätigkeit der Poesie erwartet wird, sind die gegebenen Beispiele weniger ausreichend. Es ist daher auch nur für den ersten Unterricht in solchen Dingen anwendbar, und hört ja der Unterricht im Phantasiren so ziemlich da auf, wo die Phantasie anfängt. — 1716.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

F. X. Chwatal, Op. 92. Methodisch geordnete Pianoforte-Schule für das zarte und reifere Jugendalter. Heinrichshofen. 1te Lief. 20 Sgr., 2te Lief. 15 Sgr. (netto).

So weit sich von vorliegenden beiden ersten Lieferungen des Werkes auf das Ganze schließen läßt, verdient dasselbe die Beachtung der Lehrenden. Nicht allein die sorgsame Ausführung der Arbeit, sondern vornehmlich der in ihr sich geltend machende Grundsatz, den Schüler zu **bewußter** Erfassung des gebotenen Lehrstoffes zu bringen, ist der Anerkennung würdig. Der Verf. zeigt sich als denkender, erfahrener Lehrer, beseelt von redlichstem Eifer für gute musikalische Ausbildung des jungen Geschlechtes. — Der Inhalt der Lieferungen erstreckt sich bezüglich des Technischen bis zu den „Vorübungen im Untersetzen und Ueberschlagen", umfaßt demnach Uebungen und Uebungsstücke innerhalb der Quintenlage (Nr. 1—122), Uebungen im „Nachziehen" der Finger (123—140) und Uebungen mit gespannter Hand (153—164); bezüglich des Musikalischen handelt er von der Musik im Allgemeinen, von den Tönen, deren Bezeichnung und Benennung, vom Werthe der Noten, vom Tacte, von den Pausen, dem Punkte, Doppelpunkte und Bindungsbogen, von den chromatischen Zeichen, von den Triolen, vom Legato und Staccato, vom den verschiedenen Graden der Stärke des Tones und den Betonungszeichen, endlich von den Abbreviaturen. Beide Seiten des Lehrstoffes laufen in einander, in zweckmäßiger Weise gegenseitig Schritt haltend. Eingestreut finden sich öfters nützliche praktische Winke für Lehrer, mit kleinerer Schrift gedruckt. Allgemeine Regeln für den Fingersatz giebt der Verf. im Verlaufe des begonnenen Werkes an Zahl acht, davon die zweite (S. 28) durch die siebente (S. 39), welche sich beide auf den Gebrauch des nämlichen Fingers auf verschiedenen Tasten hinter einander beziehen, zu beschränken gewesen wäre. Nicht am Platze, weil als Eselsbrücke dienend, ist die Bemerkung S. 24, daß „man den Namen der Baßnote finde, wenn man sich dieselbe erst als Violinnote denke und dann zwei Stufen höher gehe". — Die Uebungsstücke, unter denen sich auch einige vierhändige vorfinden, sind zweckentsprechend und annehmlich, so daß mit Recht die praktische Anwendung des bis jetzt Gebotenen, namentlich für minder Begabte, zu befürworten ist.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue



Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 42. Den 24. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Inhalt: Kammer- und Hausmusik. — Instructives. — Aus Danzig. — Kleine Zeitung, Tagesgeschichte, Vermischtes.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Louis Ehlert, Op. 12. Lyrische Skizzen für Pianof. — Königsberg. Pfitzer u. Heilmann. Pr. 22½ Sgr.

Es ist wahrhaft wohlthuend, wenn man in unserer Zeit des meist industriellen Producirens in der Kunst wieder einmal ein Werk zur Hand bekommt, in dem das Gemüth des Schaffenden ein Wort mitredet und nicht bloß dem unersättlichen Heißhunger der großen Menge gefröhnt wird; es ist beruhigend, wenn unter so vielem Corrumpirten und Gemeinen man dann und wann Etwas vorfindet, was sich aus der allgemeinen Verflachung heraushebt und zeigt, daß doch noch im Herzen Einzelner die echte Kunst lebendig ist. Der Verfasser der vorliegenden Skizzen tritt uns in diesem Sinne entgegen; treu und ohne Falsch giebt er, was er empfunden und frisch und froh singt er sich aus. Es ist besonders eine, wir möchten sagen, Jugendlichkeit der Gefühle, die uns die Sachen so lieb macht; sie bewegen sich fröhlich und ungezwungen und selbst einige kleine Ueberschwänglichkeiten dann und wann lassen sich aus dieser Jugendlichkeit erklären. Man weiß ja wie es zugeht, wenn's Einem im Innern so recht grünt und sproßt! Man wägt seine Gefühle nicht so genau ab, wenn man jung ist und hat noch nicht gelernt die ungestüme Phantasie durch den Verstand zu zügeln. — Die 6 Stücke, die sich in dem Hefte vorfinden, führen die Ueberschriften: Frühling, er naht! Stimme der Blumen, Vollmond, Gesang der Wasserfee, in der Dämmerung und Dialog, und von diesen sagen uns Nr. 1, 2 und 5 am meisten zu, indem sie uns freier und leichter anmuthend bedünken.

E. Bernsdorf.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. G. Ritter, Op. 12. Instructive Sonaten, zur Vorbereitung auf größere Werke. Nr. 1. Sonate in B-Dur. — Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

Der Verfasser scheint uns bei der Herausgabe des angezeigten Werkes nicht bloß den einseitigen technischen Zweck im Auge gehabt zu haben; er will mehr geben, als ein Czerny u. s. w. bei sonst anerkennungswerthem Geschick gewöhnlich bieten. Aus der ganzen Fassung der vorliegenden Sonate sehen wir, daß die Vorbereitung auf größere Werke, wie es auf dem Titel heißt, mehr eine Vorbereitung auf das Erfassen des G e i s t e s in größeren Werken, als auf die Ueberwindung des Mechanischen sein soll. Dafür spricht die ernstere Haltung des Ganzen in Betreff des Melodischen und der Arbeit; es ist nicht bloße seichte Kost für Anfänger, denen die unerläßlichen Fingerübungen etwas versüßt werden sollen, sondern Geübtere sollen davon lernen, sich in den Werken unsrer klassischen Meister heimisch zu fühlen, sie sollen vorbereitet werden auf die höhere, künstlerische Weihe und auf die
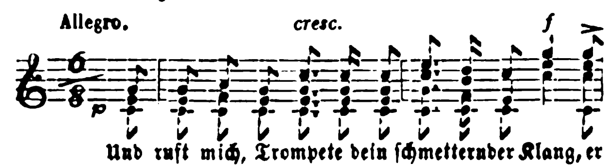
Erkenntniß des Wahren und Großen in der Kunst. Es scheint uns noch an dergleichen Sachen zu fehlen, die als ein Verbindungsglied zu den Sonaten Mozart's, Dusseks, Cramer's und der ersteren Beethovens dienen möchten. Man benutzt diese wohl zu instructiven Zwecken; aber der Sprung von den sogenannten melodischen Uebungsstücken zu solchen Werken ist immer ein gewagter, weil das Verständniß von Seiten des Schülers, wenn er auch in technischer Beziehung Gutes leistet, gewöhnlich noch nicht mitgebracht wird. — Aus allem Angeführten wird man wohl ersehen, daß die Sonate keineswegs kinderleicht ist; sie hat im Gegentheil manchmal etwas Knaupeliges, aber der Schüler übe nur die 3 Sätze recht genau durch und weder seine Finger noch sein Geschmack werden leer ausgegangen sein.
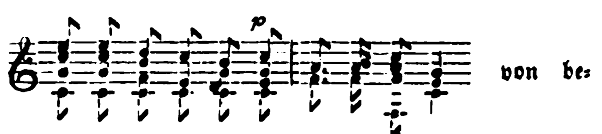
E. Bernsdorf.

Aus Danzig.
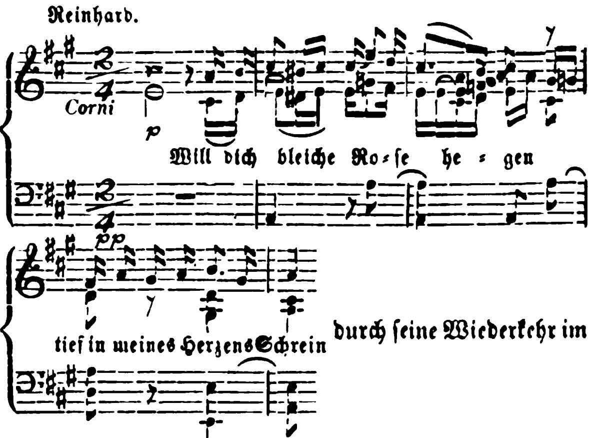
„Der König von Zion". Große historisch-romantische Oper in 4 Aufzügen von Julius Frank. Musik von F. W. Markull.

Diese Oper, welche zum ersten Male auf der Danziger Bühne in Scene ging und sich in drei schnell auf einander folgenden Vorstellungen einer außergewöhnlichen Aufmerksamkeit und Anerkennung, Seitens des Publikums erfreute, gehört in musikalischer Hinsicht zu den bedeutenderen Erscheinungen der neuern Zeit, und zeichnet sich einerseits durch Reichthum origineller, schöner Melodieen, überraschender, effektvoller Harmonien und pikanter Rhythmen aus, wie andrerseits Gewandtheit in Beherrschung der Form, gute Charakterzeichnung, Stimmführung und geschickte und wirksame Behandlung der Orchestermittel den routinirten und denkenden Künstler bekunden. Das Süjet, interessant, voll Leben und Handlung, dramatisch wirksam und spannend, obwohl nicht überall hinlänglich motivirt, ist der Geschichte der Wiedertäufer entnommen, und in den Hauptmomenten folgendes. Die Wiedertäufer und deren Oberhäupter Matthießen, Johann v. Leyden, Knipperdolling, und Rothmann sind in Münster von bischöfflichen Truppen eingeschlossen. Ein frischer, belebter Introductionschor, in welchem der Mittelsatz für Männerstimmen:
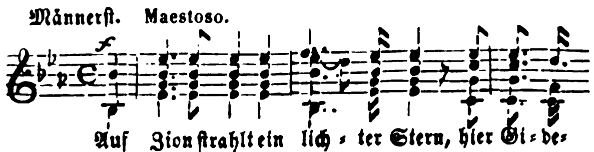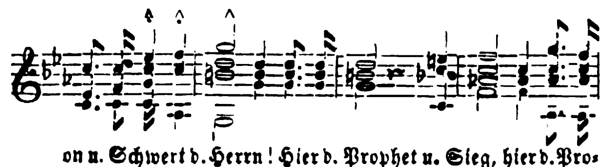




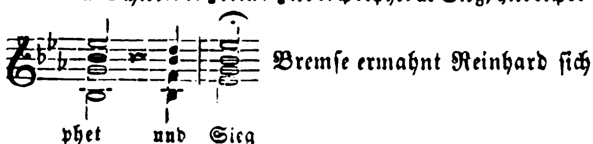
sonders kräftiger Wirkung ist, beginnt die Oper. Nachdem die fanatische Menge sich entfernt, tritt Elisabeth auf, die Tochter eines aus Münster vertriebenen Rathsherrn, welche in einer Cavatine (A-Moll $\frac{3}{4}$ Tact) von weicher, elegischer Färbung, ihre Trauer über hingeschwundene Freuden und den verwilderten Zustand Münsters ausdrückt. Reinhard, ein junger Patrizier, ihr Bräutigam, welcher auf einer Bastei die Wache hat, erblickt sie, verläßt seinen Posten, und die wehmüthige Stimmung beider vereinigt sich in einem Duett, welches sehr zart gehalten ist, und dessen Hauptmotiv:



Verlaufe der Oper, in sehr dramatischen Momenten, von großer Bedeutung wird. Man vernimmt hinter der Scene den Jubel des Volkes: Hosianna! hoch großer Prophet!" Es erscheint Bremse, Rottmeister bei den Wiedertäufern, welcher Reinhard mit Leib und Leben ergeben ist. Mit gutmüthiger Derbheit ermahnt er den Letzteren, zu seinem verlassenen Posten zurückzukehren. Es entwickelt sich ein melodiöses Terzett, in welchem die Sehnsucht der Liebenden und der dazwischen polternde Alte sehr gelungen charakterisirt sind. Elisabeth wird entfernt; Bremse schildert Reinhard die Gefahr, welche ihm droht, wenn seine Abwesenheit bemerkt wird. Es ist zu spät. Schon hört man den nahenden Chor der Wiedertäufer, ohne Begleitung
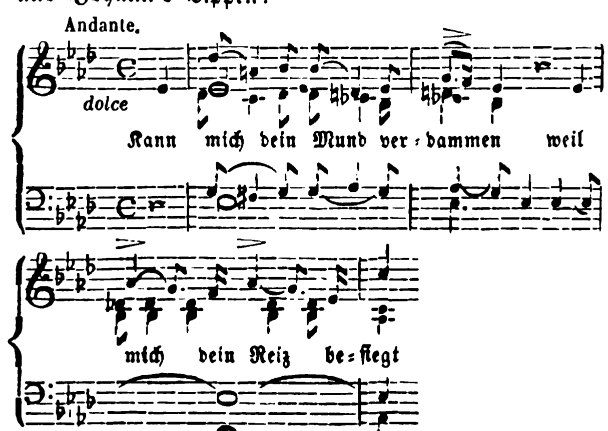






Bremse ermahnt Reinhard sich dem jubelnden Haufen anzuschließen. Der Chor der Wiedertäufer tritt auf, mit vorstehendem Motiv, welches nun durch sämmtliche Holz= und Blasinstrumente verstärkt wird. Es erscheint Knipperdolling, die Männer zu einem beabsichtigten Ausfalle auf die bischöfflichen Truppen zu begeistern. Die kriegerische Stimmung wird erhöht durch das Auftreten Matthießens, des großen Propheten, der sich an die Spitze stellt. Diese ganze Scene ist in der Musik von hohem Schwunge, gehoben durch eine glänzende malerische Instrumentirung. Knipperdolling beginnt.

Sei mir gegrüßet, du heilige Schaar,
Schwinge die tödtenden Waffen.

Die Männer stürmen ab. Dirara, die Gattin Matthießens, fleht in einer Arie, eingeleitet durch ein dankbares Violinsolo, den Himmel an, er möge den Theueren in der Gefahr beschirmen. Dieses Stück ist in der Anlage durchaus dramatisch und steigert sich bis zum Schluße hin. Eine stimmbegabte Sängerin findet hier reiche Gelegenheit zu glänzen.

In dem nun folgenden Duo benutzt Johann v. Leiden die Abwesenheit Matthießens und sucht Dirara's Liebe zu erringen, wird jedoch von dieser zurückgewiesen und schwört Rache. Das Geständniß der sündigen Liebe fließt in folgendem glühenden Motiv aus Johann's Lippen:



Bei den Klängen eines Trauermarsches (C=Moll 4/4), in welchem die getragenen Töne der Blechinstrumente von großer Wirkung sind, bringt man die Leiche des Propheten, der so eben im Kampfe gefallen ist, auf die Bühne. Diesen Moment benutzt Johann von Leyden und erklärt dem Volke, wie die Erscheinung eines Engels ihm des Propheten Tod vorher verkündet, und ihm befohlen habe, sich der verlassenen Gattin anzunehmen. Das leichtgläubige Volk sieht in ihm einen neuen Propheten und überliefert ihm dieselbe trotz ihres Sträubens. Er triumphirt.

Die erste Hälfte des zweiten Aktes trägt ein sehr anmuthiges Colorit. Wir sehen Johann, wie er in der Nacht Elisabeth dadurch zu täuschen sucht, daß er sich ihr in der Maske des Geliebten naht. Sie entdeckt den Betrug, Reinhard erscheint und Johann muß fliehen. Die ersten Nummern, ein Terzett zwischen Elisabeth und Bremse und dem ungesehenen Johann, sodann das Ständchen des Letztern, sind eben so von melodischem Reiz als origineller Behandlung. —

Nach Johanns Flucht, wobei Bremse durch Ansetzung einer Leiter an Elisabeths Balkon behülflich ist, beginnt das große Finale, eingeleitet durch einen glänzenden Chor der Wiedertäufer. Die Parlamentsscene, in welcher verschiedene Redner die Tribüne besteigen, um zum Volke zu reden und Keiner den Andern zu Worte kommen lassen will, dazu der Taumel des Volks, welches Partei nimmt bis zum Handgemenge, ist von ergötzlicher Wirkung und zugleich ein Bild, treffend aus dem Treiben unsrer Zeit gegriffen. Endlich verkündet Knipperdolling dem Volke, daß ein König jetzt für dasselbe streiten werde, und fordert dessen Huldigung für den nahenden Herrscher. Unter den Klängen eines pomphaften, brillant instrumentirten Marsches erscheint Johann als „König von Zion", erlaubt die Vielweiberei und geht selbst mit einem Beispiel voran, indem er die so eben mit Reinhard aus dem Hause tretende Elisabeth zu einer seiner Frauen bestimmt. Reinhard will ihn durchbohren, Johanns Vasallen entwaffnen ihn jedoch und Johann verlangt seinen Tod. Ein leidenschaftliches Schluß=Ensemble beendigt das Finale, welches in der Musik von großartiger Anlage und Durchführung ist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipziger Tonkünstler=Verein. Ueber die erste musikalische Unterhaltung dieses Jahres am 14ten Januar wurde in diesen Bl. schon berichtet. Die folgenden Versammlungen

am 21sten Januar, 4ten und 18ten Februar, 11ten und 25sten März waren Besprechungen gewidmet. Die Berichte auswärtiger Vereine wurden vorgetragen, und die schon im vorigen Jahre entworfenen neuen Statuten so weit erledigt, daß man nur noch eine spätere Lesung bis zur definitiven Feststellung als nothwendig erachtete. Mannichfachen Ideenaustausch veranlaßte die in Nr. 21 dies. Bl. mitgetheilte Aufforderung des Hrn. KM. Schneider zur Einsendung von Manuscripten, um dieselben in den Uebungsproben der Dessauer Kapelle zur Aufführung zu bringen. Allgemein aber war man erfreut über das Dankenswerthe dieses Unternehmens. Mehrere Compositionen im Manuscript waren eingegangen und wurden Vereinsmitgliedern zur Beurtheilung übergeben. Auf Antrag des Hrn. Organist Becker beschloß man bei den musikalischen Unterhaltungen, wo es nöthig erscheine, insbesondere bei Compositionen im Manuscript, künftig mündliche Bemerkungen vorauszuschicken. Auch die Berichte aus Leipzig in der Berliner Musikzeitung kamen zur Sprache; man fand einstimmig darin eine Menge von Unrichtigkeiten, und bedauerte, daß Leipzig dort nicht besser vertreten sei. Mittheilungen aus gedruckten Werken, Oulibischeff, Rochlitz, Richard Wagner, so wie Vorträge von Mitgliedern, u. A. ein Aufsatz des Hrn. Organist Becker über die Castraten schlossen in der Regel die Abende.

Ein Musikabend für Mitglieder am 1sten März brachte als wichtigste Nummer des Abends ein Quartett für Streichinstrumente (Mscpt) von Grädener in Hamburg, ausgeführt von den HH. Wilschau, Becker II, Saloman und Reimers; außerdem Mozart's Pianofortetrio in G-Dur und Gesangvorträge von Frl. Fritsche und Hrn. Meyer.

Eine öffentliche musikalische Unterhaltung am 2ten April schloß die Versammlungen vor der Messe. Zur Aufführung kam: Quartett (G-Moll) von Mozart durch die HH. Bernsdorf, Wilschau, Saloman und Reimers. Zwei Lieder, zwei- und vierstimmig, aus Schumann's spanischem Liederspiel, gesungen von Frl. Kietz, Frl. Thümmel, und den HH. Röber und Anschütz. Trio (Op. 11, B-Dur) von Beethoven, vorgetragen von Frau Brendel und den HH. Müller und Reimers. Zwei Lieder aus Wackernagel's Weinbüchlein von Gurlitt, gesungen von Hrn. Anschütz; endlich Quartett (A-Dur, neu, Mscpt.) für Pianoforte und Streichinstrumente, von E. Leonhard, vorgetragen von dem Componisten und den HH. Wilschau, Saloman und Reimers.

Veränderungen erfuhr der Verein, indem Hr. Musikdir. Riccius die Stelle als Musikmeister niederlegte, und Hr. E. Leonhard dafür gewählt wurde.

Die Ende vorigen Jahres gegründete Vereinsbibliothek erhielt mehrfache Beiträge, so wie auch die Zahl der Mitglieder des Vereins bis nahe an 100 stieg.

Nach der Messe, am 6ten und 13ten Mai, fanden zwei Musikabende Statt. An dem ersten derselben kamen zur Ausführung das vor Kurzem erschienene Trio für Pianoforte und Streichinstrumente von Fl. Geyer, durch die HH. Bernsdorf, Lorenz aus Dessau, und Reimers; ferner Lieder im Manuscript von dem Vereinsmitgliede Hrn. F. Gleich, gesungen von Frl. Kietz, 2tes Capriccio für Pf. z. 4 H. von Bergt, gespielt von den HH. Albrecht und Kuhlau, mehrere Lieder aus Schumanns Liederalbum, gesungen von Frl. Strube, endlich vierhändige Märsche von F. Ries, von den eben genannten Herren vorgetragen.

Am 2ten Abend trug der eben anwesende Hr. Landowsky aus Detmold, ein vortrefflicher Violinspieler aus der Spohrschen Schule, im Verein mit den HH. Lorenz, Saloman und Reimers ein Quartett in E von Spohr vor. Frl. Kietz sang Lieder im Manuscript von E. Bernsdorf, Frau Brendel spielte mit Hrn. Landowsky Beethoven's Sonate für Pianoforte und Violine in D. F. B.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Der „Sängerbund an der Saale" feierte am 21sten und 22sten Mai sein drittes Jahresfest in Merseburg. Der erste Tag des Festes wurde in der schönen Domkirche mit der herrlichen Orgel, welche Ritter in Magdeburg, der Stifter des Bundes, spielte, der zweite dagegen im Freien mit entsprechenden Vorträgen gefeiert.

Todesfälle. L. A. Piccini, Musikdirector in Baden-Baden, starb vor Kurzem in Paris. Er war ein Enkel des berühmten Componisten dieses Namens, und ein Lieblingsschüler von Lesueur. Von seinen 25 Opern, Musiken zu Melodramen, Romanzen, Sonaten wurde Manches zu seiner Zeit geschätzt.

Vermischtes

Brüssel. Fetis hält hier im Kunstverein Vorlesungen. Die 3te derselben interessirte besonders durch Aufführung von Compositionen aus dem 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert. Ein Werk von Orl. Lassus entzückte und das Auditorium trug einen tieferen Eindruck aus der Vorlesung, als aus manchem Concert.

Bremen. Halevy's „Thal von Andorra" hat hier nicht angesprochen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für 

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

№ 43.

Zweiunddreißigster Band.

Den 28. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Zeitgemäße Betrachtungen

von

C. U.

III.

Schön.

Wir lieben es, Urtheile über Gebilde der Kunst aus dem Munde sogenannter Kunst**un**verständiger zu vernehmen, nach Befinden auch hervorzulocken. So war neulich in einem kleinen Männerkreise das Gespräch kaum bis zu dem unvermeidlichen falschen Propheten gediehen und hatte einer der Anwesenden als ein zwar Musik**un**verständiger, dennoch aber als begeistert von den Schönheiten dieser Oper sich zu erkennen gegeben, als wir ihn auch sogleich frugen: **was** er denn eigentlich schön im Propheten fände? — Mochte dem Gefragten nun die Schwierigkeit einer ihm noch abzuverlangenden Definition des Begriffes „schön" zu rechter Zeit beifallen, mochte er vielleicht wegen der Ergründung einer wahren Schönheit im Propheten sein Gedächtniß in der That vergeblich zermartern, oder mochte er endlich sein früheres Eingeständniß des Musikunverstandes bereuen und dem sogenannten Kunstverständigen gegenüber sich in die Brust werfen wollen — kurz er antwortete nach einigem verlegenen Stottern: „Nun, die Chöre sind doch gewiß schön." Also die Chöre! — Wir waren ganz verblüfft von einer Antwort, die uns zwar aus dem Munde eines Opernsperrsitzpächters, eines Gesangvereinsmitgliedes oder eines Clavierdilettanten natürlich erschienen sein würde, nicht aus dem Munde eines Kunst**un**verständigen, auf dessen unverdorbene Natur wir stark gerechnet hatten, als wir uns vornahmen, mit ihm zu experimentiren. — Also die Chöre waren es, die dieser Mann schön fand!

Nun, lieber Leser, erlaß uns heute die zeitgemäße Betrachtung und erlaube, daß wir dir dafür eine kurze Geschichte erzählen.

Die Scene hat ein schönes Thal; im Hintergrunde rechts eine mittelalterliche Burg, links eine Thalöffnung, durch die man einen Berg erblickt; im Vordergrunde rechts ein Muttergottesbild an einem Bergwege, der von der Burg herabführt, links eine waldige Höhe. Vor dem Marienbild liegt eine Jungfrau betend auf den Knieen, von der entgegengesetzten Seite tritt ein Ritter, eine Harfe über der Schulter, heran. Der Tag neigt sich zum Abend. Der Ritter wußte wohl, daß er die Jungfrau da im Gebete finden würde, wo er sie so oft getroffen hatte, wenn er das Thal betrat. Er weiß, daß sie — den Tod im Herzen, den ein ferner Geliebter ihr gab — für das Heil dieses Geliebten Tag und Nacht fleht. Von Rom zurück erwartet sie die Pilger. „Kehrt Er mit den Begnadigten zurück? — Dies ist ihr Fragen, dies ihr Flehen! Und der Ritter bittet die Heiligen: „Laßt erfüllt es sehen!" Da naht unter Gesang ein Zug Pilger; die Jungfrau erkennt die fromme Weise, die der empfang'nen Gnade Heil verkündet; die Pilger ziehen langsam vorüber und begrüßen froh die lieblichen Auen der Heimath. Die Jungfrau forscht unter

ihnen nach dem Geliebten: — Er kehret nicht zurück! Da betet sie zur Heiligen: „O nimm von dieser Erde mich! Mach'. daß ich rein und engelgleich eingehe in dein selig Reich; und deiner Gnade reichste Huld laß mich anflehn für seine Schuld!" Sie erhebt sich, um zur Burg zurückzukehren; der Ritter nähert sich ihr, er möchte sie geleiten; sie danket stumm seiner treuen Liebe und weist ihn zurück, denn ihr Weg führt sie gen Himmel, wo sie ein hohes Amt zu verrichten hat. Sie geht, der Ritter verfolgt ihre Gestalt noch lange mit den Augen, dann setzt er sich am Fuße des Thalhügels nieder und beginnt auf der Harfe zu spielen. Der Abendstern blinkt in das Thal herab. Da singt der Ritter, der die Jungfrau ja stets geliebt, seine Liebe aber still im Herzen getragen hat:

„O! du mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern;
Vom Herzen, das sie nie verrieth,
Grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht —
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden."

Nun ihr Männer und Frauen, ihr Jünglinge und Jungfrauen in Dresden und Weimar, ihr kennet die Wartburg und den Hörselberg, Elisabeth und Wolfram von Eschinbach, ihr kennt dieses Lied und wißt, was ich meine. Wie Wenige wird es geben, die da im Herzen nicht ausgerufen hätten: Ach, wie ist das schön! Wie so Manchem traten nicht schon Thränen der Rührung in die Augen, wenn er sich diese Scene am Clavier in Erinnerung zurückrief. Ihr hättet auf Befragen freilich auch nicht zu sagen gewußt, worin die Schönheit dieser Scene liegt, denn ihr dachtet weder an dramatisch noch an lyrisch, weder an Chöre noch an Arien, weder an Componisten noch an den Darsteller, weder an die Kunst noch an ihre Mittel, als die Schöpfung eines wahren Künstlers, eines deutschen Künstlers euch jenes unwillkührliche Geständniß entlockte. Allerdings, wer's nicht fühlt, der wird es nie begreifen; aber wer — mit selbstverständlicher Ausnahme der Dresdener Localkritiker — das einmal gesehen und gehört hat, der hat es auch gefühlt und begreift wenigstens, daß alle Teufeleien des Robert, alle Frivolitäten der Hugenotten und alle Spitzbübereien des Propheten diese eine Scene nicht aufwiegen. Hier spricht nicht der raffinirte moderne Operncomponist zum übersättigten blasirten Theatermenschen unserer Tage, sondern der Mensch zum Menschen und zwar in einer Sprache, die — das sei einem gewissen Briefschreiber im Vorbeigehn gesagt — Jeder versteht, der Sinne und ein Herz hat.

Jetzt aber tritt der moderne Kritiker heran, der nichts anderes im Kopfe hat, als dramatische Situationen, bei denen jedem Unbefangenen die Musik als ein Unsinn erscheinen muß, Operntexte, die ein Vernünftiger nicht ohne ein bedauerliches Achselzucken aus der Hand legt, die aber der heutige Operncomponist mit Begierde ergreift, um durch sie seine Schablonenmusik an den Mann zu bringen — der musikalische Kritiker, der nur an Melodie, Harmonie, Begleitung, Behandlung der Singstimmen und des Orchesters, an Chöre, Arien, Duetten und Balletmusik denkt. Dieser Kritiker spricht ohngefähr wie folgt: „Ja, es ist nicht zu läugnen, der Gedanke und die Worte dieses Liedes sind schön, aber das ist ja gar nicht dramatisch, da giebt es keine Handlung — da geht nichts vor: das ist langweilig! Und nun gar die Musik: Ein chromatischer Gang in der Melodie, eine gequälte Harmoniefolge, eine simple Begleitungsfigur — wie kann denn das schön sein?"
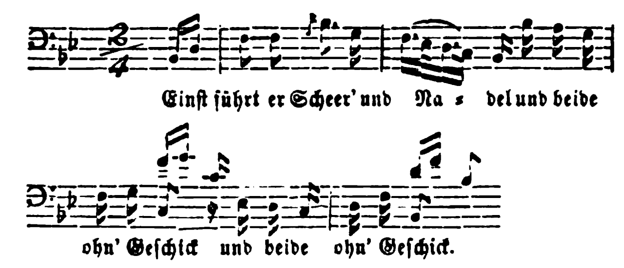
Erlaß uns, lieber Leser, für diesmal das Uebrige. Denjenigen Leuten aber, die bisher die Chöre im Propheten für „schön" gehalten haben, geht nach unserer Geschichte vielleicht eine Ahnung davon auf, was denn eigentlich der Zweck der Kunst ist — was die Kunst vermag, was sie demnach auch soll und was eine Kritik, die nicht für Geld schreibt, sondern für Ueberzeugungen streitet, von einem Operncomponisten verlangen darf, der eben so zärtlich für seine Mißgeburten zu sorgen, als mit Glück gegen die gesunden Erzeugnisse gewisser Anderer zu intriguiren versteht.

Aus Danzig.
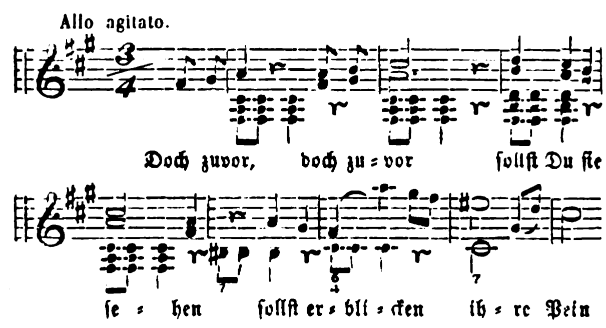
„Der König von Zion". Große historisch-romantische Oper in 4 Aufzügen von Julius Frank. Musik von F. W. Markull.

(Schluß.)

Im dritten Acte erreicht der Componist seinen Culminationspunkt. Er bietet hier in jeder Nummer so Vorzügliches, daß wir nur im Stande sind, einzelne wenige dieser Schönheiten hervorzuheben, ohne das Verdienst, davon dem Leser einen Begriff gemacht zu haben, zu beanspruchen. Der Act beginnt mit einem Liede Bremse's, welcher in Ansehung des, dem jetzigen König von Zion im vorigen Acte geleisteten Dienstes, zum Hofnarren ernannt worden ist. Dieses Lied von lieblicher populairer Melodie bringt in glücklicher Ironie eine Anspielung auf Johann's frühern Stand. Es beginnt:
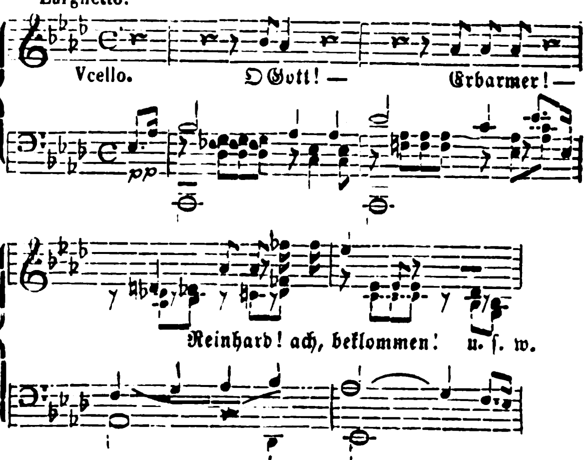


Dieses Lied ist von schlagender Wirkung und mußte da capo gesungen werden. Johann, wüthend, kündigt der anwesenden Dirara, welche in den Hohn des Narren mit einstimmt, an, daß sie vom nächsten Tage ab, wo ihre Trauerzeit vorüber ist, ihm als Weib angehören müsse. Es folgt eine sehr schwierige aber effektvolle Arie der Dirara (D-Dur 4/4), worin sie auf Rache sinnt. Während dessen holt Bremse auf Dirara's Geheiß den aus der Haft glücklich befreiten Reinhard herbei. Sie verbündet sich mit diesem, der ebenfalls nach Rache dürstet, seit er Elisabeth in Johann's Besitz weiß, und übergiebt ihm ein Schreiben an den Bischoff, um durch einen Ueberfall Johann's Untergang zu bewirken. Es entwickelt sich ein leidenschaftliches Terzett, in welchem Reinhard erfährt, daß Elisabeth nicht zu retten sei, daß Dirara ihm jedoch Gelegenheit geben werde, die Theure noch einmal zu sehen. Das Hauptmotiv ist folgendes:



In immer gesteigertem Schwunge wird dieses Terzett zu Ende geführt. Das nun folgende Quintett zwischen Johann, Knipperdolling, Rothmann, Taube und Spinne, ist eine Hauptnummer der Oper und zeigt in Erfindung und Durchführung von der glücklichsten Inspiration des Tondichters. Die Wiedertäufer theilen Johann mit, daß der Hunger bereits die Krieger verzehre und das Reich Zion zu Ende gehe, wenn er nicht den Befehl gebe, die Wehrlosen aus der Stadt zu vertreiben. Johann's Weigerung, die Kundgebung seines bis zur Verzückung gesteigerten Fanatismus auf der einen Seite, das Drängen der Wiedertäufer auf der andern Seite, bilden gewaltige Contraste, welche die Musik ungemein malerisch und mit großer dramatischer Kraft wiedergiebt.

Johann willigt nicht ein und stürmt ab, von den Uebrigen gefolgt. Von diesem Quintett ab ist die Oper in fortwährender Steigerung begriffen. Das Wiedersehen Reinhards und Elisabeths in dem nächstfolgenden Duo, in welches die Melodie des Duetts aus dem ersten Act sinnreich verwoben ist, greift tief in das Herz, und der melodische Fluß in welchem die Liebenden ihr überströmendes Gefühl ergießen, wirkt unwiederstehlich auf das Gemüth des Hörers. Das Duo kommt zu einem tragischen Ende, denn Elisabeth hat den Tod der Entehrung vorgezogen und stirbt an Gift. Der schwierigen Aufgabe, das allmählige Zusammenbrechen musikalisch zu schildern, hat sich der Componist in der Weise entledigt, daß zu einer Melodie des Violoncells Elisabeth in abgebrochenen Tönen ihre letzten Seufzer aushaucht:



Reinhard beugt sich in tiefem Schmerz über die Sterbende, bis ihn plötzlich das Gefühl der Rache übermannt und er, Dirara's Brief emporhaltend, mit den Worten: „Hier, dein Strafgericht!" abstürzt. In dem Finale erneuert Knipperdolling, Johann gegenüber, sein Drängen, die Wehrlosen aus Münster zu vertreiben, jedoch vergebens. Da erblickt Johann Elisabeth's Leiche und bricht mit den Worten: „Welch' grauenhafter Mord! Elisa, Todtenbleiche!" zusammen. Während die Leiche fortgetragen wird, vereinigen sich die Wiedertäufer zu einem Quintett ohne Begleitung:
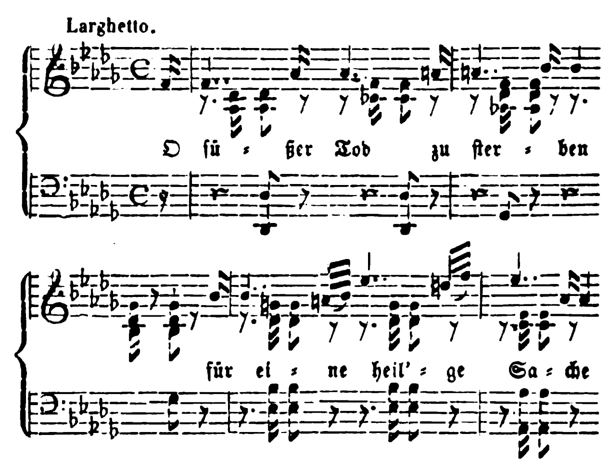


Dieses Tonstück, ausgezeichnet durch Auffassung, wie durch melodischen und harmonischen Reiz, brachte eine electrische Wirkung auf das Publikum hervor und erhielt enthusiastischen Beifall. Johann springt auf und giebt nun in einem wild bewegten Satze (H-Moll, $\frac{3}{4}$), den Befehl zur Austreibung der Wehrlosen; der Chor nimmt das prägnante Motiv in einer andern Tonart auf und entfernt sich zur Vollziehung des Geheißes. Bremse bleibt zurück und spricht in einem einfachen, tief ins Herz dringenden Liede: „da steh' ich nun und sinne" seine Wehmuth und ein gläubiges Gottvertrauen aus. Da vernimmt man Sturmläuten und Trommelwirbel. Unter einschneidenden Klängen des Orchesters geht die Hintergardine auf und es stellt sich dem Auge die grausame Ausführung jenes Befehls, die Austreibung wehrloser Greise, Frauen, Kinder durch die Speere von Johann's Trabanten, in einem lebenden Bilde dar, welches die Phantasie des Regisseurs zu einem effektreichen Theatercoup gestalten kann. —

Der vierte Act beginnt mit einem Chor an Elisabeth's Grabe. Es war ein sinniger Gedanke des Componisten, hierzu jene Melodie des Violoncells, zu welcher Elisabeth ihr Leben aushaucht, zu verwenden. Nicht ohne Rührung wird man das Motiv vernehmen:

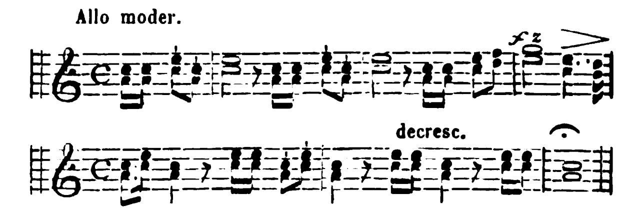
Chor vierstimmig.

Ruhe sanft im stillen Grabe, schlummre süß in kühler Gruft.

Johann wohnt der Bestattung in stummem Brüten bei. Sein Geist ist verwirrt und er giebt sich dem Volke in schwärmerischer Verzückung als Messias zu erkennen. Knipperdolling und Rothmann, seinen Zustand entdeckend, beabsichtigen in's Geheim ihn zu entthronen. Während Johann dem Volke aufs Neue Freiheit verspricht, tritt Dirara vor und nennt ihn laut einen Betrüger, der Hölle entflammt. Das fanatisirte Volk fordert für diese Lästerung ihren Tod. Johann bewilligt ihn und als Dirara fortgeführt wird, stürzt er ihr nach und tödtet sie mit seinem Schwerte, da er nicht will, daß sie unter Henkers-Händen sterben soll. Jetzt dringt der Feind mit Reinhard an der Spitze in die Thore. Reinhard kämpft mit Johann und verwundet ihn tödtlich, wird aber gleich darauf selbst von Knipperdolling erschlagen. Der Landgraf Philipp, mit den Seinen im Siegesjubel auftretend, findet den König von Zion sterbend. Dies ist in den Hauptzügen der Inhalt des letzten Actes. Er wird noch besonders interessant durch mehrere Reminiscenzen aus den ersten drei Akten, welche auf geistvolle Weise den Situationen angepaßt sind und dazu beitragen, den gestörten Seelenzustand Johann's psychologisch wahr zu schildern. Als besonders hervortretend in diesem Acte nenne ich ein großes Quartett mit Chor, welches Dirara beginnt:



welches in vokaler, wie instrumentaler Hinsicht zu den bedeutendsten Nummern der Oper gehört. Das Finale schließt das ganze Tonwerk würdig ab. Von eigenthümlicher Klangwirkung ist hier ein Trompetensignal in Moll-Terzen wozu der Componist eine C- und D-Trompete gewählt hat.



Hierzu schneidet der Angstruf der von bischöfflichen Truppen überfallenen Wiedertäufer: „Messias, Messias, rette!" gewaltig ein. Im Allgemeinen sei über Markulls Oper erwähnt, daß die Chöre melodiös und dankbar, und die Recitative ausdrucksvoll sind. Das Orchester ist wirksam behandelt, durchaus nicht

überladen und die Singstimme erdrückend, sondern mit großer Berechnung benutzt und der Effect immer bis zum Schlusse gesteigert. Die Ouverture besteht größtentheils aus den Hauptmotiven der Oper und diese sind darin interessant verflochten. Die glücklichsten Momente des Textes hat der Componist mit Geschick erfaßt und zu einer Bedeutung erhoben, die auf tüchtige Befähigung zur dramatischen Composition hinweist. — Die Aufnahme des Werkes Seitens des Publikums war eine glänzende. Beim Beginn der ersten Vorstellung herrschte ein gespanntes Interesse, und obgleich die Darsteller sich bemühten das Publikum zum Beifall zu reizen, so verhielt es sich doch sehr vorsichtig, und die ersten Nummern gingen, wenn auch nicht ohne Wirkung, so doch ohne laute Anerkennung vorüber; nach der Arie der Dirara aber brach lauter Beifall aus, der sich von Nummer zu Nummer steigerte. Der Componist wurde bei den ersten beiden Vorstellungen nach dem dritten und vierten Acte gerufen, am Schlusse der Oper ebenso die Hauptdarsteller, die sehr Treffliches, zum Theil Ausgezeichnetes leisteten. Daß die Oper kurz vor Beendigung der Theater-Saison dreimal in einer Woche gegeben werden konnte, will hier viel sagen; es bürgt dieser Umstand dafür, daß das Werk sich auf dem Repertoir erhalten werde.

Der König von Zion, das hoffen wir bestimmt, wird sich Bahn brechen und von deutschen Bühnen als ein ächtes deutsches Werk willkommen geheißen werden. —n—

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

A. Ergmann, Op. 4. Le départ du Continent. Pensée sentimentale. **Cöln, Schloß. 8 Ngr.**

Wenn sich auch nicht eben leuchtende Gedanken vorfinden, so sind wir doch schon zufrieden, nicht einer allzu großen Süßelei zu begegnen, wie sie sich oft in dergleichen Pensées u. s. w. breit macht. Das Stück ist überhaupt mehr gemacht, als empfunden; das Streben, wehmüthig und verdüstert zu erscheinen, kommt nicht recht vom Herzen. Einige Druckfehler müssen von der Nachsicht des Spielers entschuldigt werden.

Fr. Liszt, An die ferne Geliebte, Liederkreis von Beethoven, für Pianoforte übertragen. Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Die Uebertragung ist eine sehr discrete. Es freut uns, nicht das virtuose Beiwerk anzutreffen, das die Schubert'schen Lieder oft als Folie für Fingerverrenkung dienen läßt. Die Schwierigkeit ist somit eine weniger bedeutende, und der Spielerkreis wird ein um so größerer werden.

Lieder und Gesänge.

E. Koch, Zwei ernste Lieder für Sopran oder Tenor, Alt oder Bariton, mit Pfte. Schloß. 15 Ngr.

Der Verfasser ist selbst Sänger, wie uns der Titel sagt, und zwar fürstl. Sondershauser Kammersänger; es ist daher nicht zu verwundern, daß seine Lieder gut für die Stimme geschrieben sind. Es ist dies ihr Hauptvorzug; die Gedanken an sich verrathen keine besondere Tiefe, und bewegen sich meist im Gebiete einer etwas kränkelnden Sentimentalität, z. B. im ersten Liede „Geh' zur Ruh', mein Herz voll Sorgen" von Sternau. Das zweite „Ich hab' im Traum geweinet" von Heine ist nicht ungeschickt gemacht, aber an einigen Stellen giebt ihm die Harmonisirung etwas Gezwungenes.

E. Koch, Verlassen! Ged. von Sternau, mit Pfte. Schloß. 10 Ngr.

Die Kunsthöhe ist ungefähr dieselbe, wie in den vorigen Liedern. Die Routine läßt sich nicht verkennen, aber der innere Gehalt ist gering.

G. Flügel, Unter den Linden (Liederkranz, Sammlung auserlesener Lieder und Gesänge, Nr. 32), mit Pfte. Luckhardt. 10 Sgr.

Mancherlei hübsche Züge bietet das Lied; aber wir mögen uns nicht mit einigen Spielereien befreunden, die an manchen Stellen anzutreffen sind, z. B. das Trillerchen, das die Nachtigall veranschaulichen soll, und am anderen Orte, wo das Lachen musikalisch wiedergegeben ist.

L. Liebe, Es mag der falbe Herbst nun bald erscheinen (Liederkranz, Nr. 31), mit Pfte. Luckhardt. 10 Sgr.

Wir können dem Liede durchaus keinen Geschmack abgewinnen. Der Text, der auch von des Componisten Hand ist, giebt uns von seinem dichterischen Talent eben so wenig Zeugniß, als die Wiedergabe desselben von bedeutender musikalischer Befähigung. Das Ganze hat auf uns den Eindruck von Ungeschicktheit hinterlassen.

G. Rossini, Drei Gesänge mit Pfte. Breitkopf und Härtel. 3 Hefte, à 10 Ngr.

Der Schwan von Pesaro taucht noch einmal auf! Seine Lieder sind aber nur schwacher Nachhall aus früherer, besserer Zeit! Sein Flügelschlag ist matter geworden, und müde neigt er das Haupt! Die Gesänge möchten sich wohl seinen Soirées anschließen, aber diese sind duftiger, berauschender und saftvoller. Die Titel heißen: Nr. 1. Die Hirtin (la Pastorella), Nr. 2. Liebeskummer (il Risentimento), Nr. 3. Die grausame Schöne (Bellà Crudele).

G. Rossini, Oedipus. Arie für eine Baßstimme mit Pianoforte. Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

Sangbar und gut in der Stimme liegend; aber matt und schwach, was die Gedanken betrifft. Der Zuschnitt ist nicht ganz der in Rossini's Opernarien gebräuchliche; so fehlt z. B. das Ritornell nach dem ersten Abschnitt und die Stretta am Schluß. Es ist also mehr Lied, als Arie. Der Text ist sehr einfach: Oedipus freut sich, daß nach Leiden und Qualen ihm endlich die Ruhe winkt. Die 5- und 6tactigen Rhythmen gleich zu Anfang sind uns störend gewesen, sie machen das Ganze lahm.

Bücher, Zeitschriften.

L. Otto Kade, Der Cäcilienverein im Jahr 1849. Zweiter Jahresbericht. Beigegeben ist eine geschichtliche Nachricht über den evangelischen Gemeinegesang. Dresden, 1850, Gottschalck'sche Buchhandlung. 3 Ngr.

Schon im vorigen Jahr, bei Gelegenheit des ersten Jahresberichtes 1848, gedachten wir in dies. Bl. des Dresdner Cäcilienvereins und seiner Verdienste um die ältere, classische Kirchenmusik, die wieder in das Leben einzuführen, das Ziel und das Bestreben desselben ist. Der Verein hat auch im Jahr 1849, was in Dresden dem unmittelbaren Kunstleben für den Augenblick natürlich sehr ungünstig sein mußte, nicht blos sein Bestehen gerettet, sondern sogar mannichfache Erweiterungen erfahren. Wie reichhaltig die Thätigkeit desselben gewesen ist, erhellt am besten aus dem Verzeichniß der aufgeführten Tonstücke: Palestrina, Fratres ego enim. G. Gabrieli, Hodie Christus natus est. H. Schütz, Was betrübst du dich meine Seele; Sei gegrüßt mein Jesu; O Jesu mein Erlöser. Clari, De profundis clamavi. Caldara, Crucifixus. Marcello, der 3te und 8te Psalm. J. Chr. Bach, Ich lasse dich nicht. Leo, Miserere. Lotti, Rex tremendae. E. d' Astorga, Stabat mater. Durante, Litania; Alma redemptoris mater; Misericordias Domini. Graun, der Tod Jesu. Händel, der 3te Theil des Messias, und Psalm: Lobsinget Gott. S. Bach, Cantate: Herr deine Augen sehen, und der 1ste Theil der Matthäus-Passion.

Möge das hierdurch gegebene Beispiel Nachahmung finden, insbesondere dazu beitragen, daß die Gesangvereine mehr und mehr aus ihrem Schlafe erwachen, und an die Stelle ihres beschränkten Repertoirs ein umfassenderes, die gesammte Kunst repräsentirendes tritt. — Dankenswerth ist die Abhandlung über den Choralgesang, welche die Bestimmung hat, zunächst die Mitglieder des Vereins auch theoretisch über das, was sie praktisch kennen lernen, aufzuklären.

C. O. Sternau, Verbindender Text zu Weber's vollständiger Musik zu Preciosa. Berlin, 1850, Schlesinger.

Bei Privataufführungen gut zu gebrauchen. Die Verse sind hübsch geschrieben und geben in gedrängten Zügen ein anschauliches Bild des Wolff'schen Dramas.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Th. Oesten, Op. 48. Trois morceaux mélodieux. **Bote u. Bock. Nr. 2 u. 3, à 10 Sgr.**

Pensez à moi und La Rose de Valencia sind die vorliegenden Hefte betitelt; das erste „le Postillon d'amour" wurde in einer früheren Nummer als eine Trivialität bezeichnet, und wir bedauern, den jetzigen keine andere und vortheilhaftere Seite abgewinnen zu können.

J. Blumenthal, Op. 11. Les oiseaux. Caprice. **Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.**

— — —, Chant national des Croates pour Piano. **Ebend. 10 Ngr.**

Beide Stücke haben keinen Anspruch auf Unsterblichkeit. Das erste — die Vögel — ist eine Spielerei mit Figuren und Figürchen, die zum größten Theil nicht einmal neu sind, und es bestrebt sich zu flattern, zu zirpen und zu zwitschern, um nur seinem Titel in etwas gerecht zu werden. Der Croatische Nationalgesang ist weder an sich selbst pikant genug noch ist die Bearbeitung von Interesse; Liszt hätte mehr daraus gemacht. Ob der Zweivierteltact, der zuweilen in den Viervierteltact hinein plumpt, auch nationell sei, vermögen wir nicht zu entscheiden. Oder hat der Bearbeiter einmal originell sein wollen? —

A. Goria, Op. 50. La brise. Fantaisie brillante sur Haydée de Auber. **Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

Viel Lärm und wenig Geist, viel virtuose Feuerwerkskörper, die blenden, puffen, zerplatzen, und weiter nichts zurücklassen als einen üblen Geruch. Uebrigens ist das Stück keineswegs leicht und erfordert ein brillantes Spiel.

G. A. Osborne, Op. 17. Fantaisie sur le Val d'Andorre. **Schott. 1 Fl.**

Weniger prunkend im Aeußerlichen, als das vorige Stück; aber dieselbe innere Nichtigkeit und Hohlheit.

F. Beyer, Op. 104. Trois Fantaisies élégantes sur Macbeth de Verdi. **Schott. 3 Hefte, à 54 Kr.**

Gebäck für schwache Dilettanten-Mägen, wie immer! Der Verleger hat das Beste davon — das Geld!

F. Burgmüller, Le bonheur, Valse brillante. **Schott. 54 Kr.**

— — —, Le Val d'Andorre, Valse brillante. **Ebend. 1 Fl.**

Die Kritik hat an diesen Walzern weiter nichts auszusetzen, als daß sie überhaupt existiren. Mais foin de la critique! wird Hr. Burgmüller ausrufen; „sie giebt mir nichts zu essen, von ihr kann ich nicht leben!" Da hat er auch wieder Recht. Vom Standpunkte des bequemen Lebens aus ist diese Anschauung eine ganz consequente. Man raucht seine Cigarre, besucht sein Café, schreibt dann und wann eine Valse brillante, und schlägt im Uebrigen der Kunst ein Schnippchen! —

H. Cramer, Op. 64, Nr. 2. La Circassienne. Polka élégante. **Schott. 45 Kr.**

Leichtfertig, ohrenkitzelnd und dabei ein schönes Titelblatt! Wer verlangt noch mehr von Hrn. Cramer?! — Nur die Unbilligkeit könnte von edlerem Streben und sonstigen Geschichten reden; aber wir sind nicht unbillig, Gott behüte; wir verlangen nicht die Unmöglichkeit von dem Herrn Verfasser! —

Für Pianoforte zu vier Händen.

A. Lecarpentier, Op. 141. Fantaisie sur le Prophète. **Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.**

Wieder ein Apostel des „großen Propheten"! Ueber alle Lande verbreiten sich die Weissagungen, aller Welt wird kundgethan das Heil und die Herrlichkeit. Und es war ein großes Verschwenden von Papier und Druckerschwärze in Israel, und es gingen aus die Boten und predigten: Sehet, das ist der Prophet! Und die Menge warf sich in den Staub und demüthigte sich, und entledigte sich des schnöden Geldes, damit sie erhielte Zweihändiges und Vierhändiges, und es war ein endloser Jubel und große Freudigkeit unter den Auserwählten!! —

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

M. Hauser, Op. 19. Tarantelle. Caprice pour Violon av. Acc. de Piano. **Hofmeister. 20 Ngr.**

Wenn auch nicht ungewöhnlich und durch Gedankenneuheit hervorstechend, so ist doch das Stück fließend und klingend. Bei gewandtem und glattem Spiele wird es sich nicht übel anhören lassen.

S. Lee, Op. 52. La promenade en Gondole. Barcarolle pour Violonc. et Piano. **Hofmeister.** $17\frac{1}{2}$ **Ngr.**

Nicht ohne Gewandtheit und Geschick gemacht, nur hätte das zweite Thema etwas weniger hausbacken sein können. Uebrigens geht diese Gondelspazierfahrt nicht so ganz gefahrlos vorüber, die Schiffenden haben auch einen kleinen Sturm zu bestehen, und es pfeift und saust ganz anständig in chromatischen Gängen, und brüllt und donnert in Tremolandos. Aber der tückische Meergott besänftigt sich wieder, und die Barke läuft wohlbehalten in den Hafen ein.

Lieder und Gesänge.

J. Beer, Fischerlied aus Schiller's Wilhelm Tell und „Frühzeitiger Frühling" von Göthe, für Sopran oder Tenor mit Pfte. Bote u. Bock. $12\frac{1}{2}$ **Sgr.**

Die reizende Naivetät und Natürlichkeit in dem Liede „Es lächelt der See" u. s. w. ist durch die pomphafte, prätentiöse Behandlung ganz über den Haufen geworfen; das zweite genügt auch nur den allerbilligsten Anforderungen.

J. Beer, Beim Feste, Trinklied von Geibel, für Bariton mit Pfte. Bote u. Bock. 10 Sgr.

Ein Dutzendlied; es erhebt sich in Nichts über die breitgetretene Mittelmäßigkeit.

F. Gumbert, Op. 30. Zwei Gedichte von Freiligrath und Kinkel, für eine tiefe Stimme mit Pfte. Schlesinger. $17\frac{1}{2}$ **Sgr.**

Die blonde Gumbert'sche Muse sieht aus jeder Zeile hervor. Routine und nichts als Routine! —

A. Schäffer, Op. 24. Heitere Lieder. Heft 1. Nur aus Liebe! Ged. von H. v. D., mit Pfte. Schlesinger. $12\frac{1}{2}$ **Sgr.**

Die gehörige Dosis Trivialität fehlt auch diesem Schäffer'schen Erguffe nicht, doch steht das Lied einen Grad höher als andere von des Componisten kneipenhumoristischen Werken.

A. Schäffer, Ständchen (Nr. 7 des Lieder-Lenzes, Dichtung von Lua) mit Pfte. Bote und Bock. 5 Sgr.

Die gewöhnlichste Gewöhnlichkeit!

J. J. Resmüller, Zwei Lieder aus dem Liederspiel „die Zillerthaler" mit Begl. des Pfte. Nr. 1 für Baß. Nr. 2 für Sopran. Breitkopf und Härtel. à 5 Ngr.

Zwei einfache Lieder im Tyroler-Ductus. Sie geben nichts Außergewöhnliches.

Duetts, Terzetts rc.

J. Beer, Das Schloß am Meere, von Uhland, für Tenor und Baß mit Begl. des Pfte. Bote u. Bock. 12½ Sgr.

Der Mechanismus dieses sogenannten Duetts ist ein sehr einfacher; Tenor und Baß singen die Verse durch, ohne je einmal in einer Zweistimmigkeit zusammenzukommen, jedenfalls für ein Duett etwas ganz Neues. Nun, das wäre noch zu ertragen; aber es geht doch gar zu hausbacken in dem Liede zu! Wenn wir doch nur eine Spur von einem Streben irgend einer Art entdecken könnten! Alles bewegt sich auf der ausgefahrensten Heerstraße der Gewöhnlichkeit, und die Seichtigkeit ist das vorherrschende Element.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.



Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 44.** Den 31. Mai 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Concertmusik.

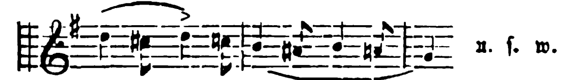
Für Violine.

Apoll. de Kontski, Op. 2. Grande Fantaisie sur l'opéra de Donizetti Lucia di Lammermoor pour le Violon avec Accomp. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano. — **Berlin, Schlesinger. Pr.** avec Piano **1 Thlr. 7½ Sgr.**

Die unheilvollen Gewitterwolken, welche die moderne Virtuosität über uns aufthürmte und zum Schrecken aller der reinen Kunst treu Verbliebenen sich entladen ließ, sind nun endlich — dem Himmel sei's gedankt — überstanden; noch nicht sind aber die Folgen verschmerzt; manches Stück edlen Bodens ist vom Hagelunfug, der sich mit Blitzesschnelle verheerend darauf entlud, noch nicht wieder für Erzeugung neuer, gesunder Saat empfänglich gemacht. — Blickt man zurück auf jene Zeit in unserer Kunstgeschichte, in welcher dieser Virtuosenunfug bis zur Spitze des blühendsten Unsinnes sich gesteigert hatte, so muß uns ein Schaamgefühl erfüllen, daß es so weit kommen konnte, und daß das Unglück nicht abgewehrt wurde. Doch freilich — das Unglück kommt in Schaaren *); wer vermag einem Heuschreckenzuge zu wehren. Sie kamen, siegten und verheerten; Alles wurde überrumpelt, daß wir jetzt freilich staunen, wie das Alles so geschehen mochte und man's dulden konnte. Jene Zeit liegt nun bereits einige Jahre hinter uns, und wenn ja noch aus der Ferne her ein dumpfer Donner sich vernehmen läßt, oder an uns selbst vielleicht in unserer unmittelbaren Nähe eine Wolke, die sich von früher verhalten, vorüberzieht, so nehmen wir's gleichgültig hin, weil wir wissen, daß sie unschädlich geworden. Unser Zorn selbst hat sich etwas abgekühlt, wir sind versöhnlicher geworden, weil wir das sichere Bewußtsein von ihrer Unschädlichkeit in uns tragen. Es stimmt uns sogar mitleidsvoll, wenn wir sehen, wie eine bedeutende Kraft, wie doch Hr. v. Kontski gewiß als Virtuos ist, noch so spät auf den Irrwegen wandeln kann, auf denen doch die Spuren eines nicht gerade ehrenvollen Rückzuges allzu deutlich sichtbar sind. Doch zur Sache. Wir begegnen in der vorliegenden Composition des Hrn. v. Kontski einem solchen Nachzügler, der mit all' den Prädicaten und Ornamenten sich uns darstellt, die uns seligen Andenkens her wohl bekannt sind. Ueber Kontski als virtuosen Künstler ist bereits in dies. Bl. zu seiner Zeit gesprochen worden, desgleichen auch über den Werth oder Unwerth seiner Compositionen. Es gilt hier nur specieller über die vorliegende Phantasie etwas zu sagen. Viel läßt sich nämlich nicht sagen, und selbst das Wenige muß entschieden verdammend ausfallen. Wie in der Regel, so finden wir auch hier wieder den unvermeidlichen Donizetti, der die Motive liefert; wohin anders sollte sich wohl ein Virtuos wenden in seiner Gedankenarmuth? Wie gesagt, wir finden alles schon so „dagewesen", daß es peinlich

*) Seit Dreyschock in Schocken.

erscheint, noch einmal zu erzählen, wie nach einer Orchestereinleitung hergebrachten Schnittes ein lamentables Adagio folgt, dann ein Presto, dann ein Allegretto (ich übergehe hierbei die impetuosen Cadenzen) als zuckersüßes Thema, Variationen für Gourmands mit den leckerhaftesten Delicen, wieder ein Adagio, und zuletzt ein Finale, das ganz demüthig und bescheiden Anfangs



auftritt, endlich aber im risoluto gar gewaltige, weite Schritte macht und seine liebliche Grazie in furiöse Wildheit umwandelt. Das thut nämlich gar nichts, daß man ein ganz zahmes kleines Ding von Melodiechen so lange herumhetzt, bis dasselbe einer hohläugigen Furie ähnlich wird. „Alles dagewesen.“ Das Gebet des Rienzi hetzt Richard Wagner in der Ouvertüre zum Rienzi in gleicher Weise so lange herum mit allen Qualen der Blechinstrumente, bis es die Gestalt eines verwünschenden Fluches angenommen. Das ist der ästhetische Catechismus des modernen Virtuosenthums, die Pfiffficusse unter den Opernscribenten für sich auszubeuten wußten. Haben wir einerseits das unheilvolle Virtuosenthum überwunden, so bleiben anderseits uns doch noch die Nachwehen derselben in der neuern Oper. Einem leidlich geübten Blicke kann es nicht schwer fallen, die davon vergifteten Elemente darin aufzufinden. Ich überlasse es der eignen Betrachtung eines Jeden, bis sich anderwärts einmal Gelegenheit darbietet, darauf zurückzukommen.

Em. Klitzsch.

Der Schauspielsaal.

Die große pariser Oper, die komische und die italienische Oper, wie alle größeren Bühnen sind schon öfter dem deutschen kunstfreundlichen Leser vorgeführt worden, ich zweifle ob dieses auch mit dem Schauspielsaale der Fall gewesen ist. Als mir ein Bekannter vom Schauspielsaale sprach, wußte ich nicht von was die Rede war, frug ich so verwundert, wie mancher Leser hier fragen wird. Nun fuhr mein Bekannter fort, da du doch auf den Abend keine besonderen Geschäfte hast, so komm, geh' mit, ich will dich in einen solchen führen, der dicht beim Gymnase (dem sogenannten Theater) liegt, in welchem du dich sicherlich nicht langweilen wirst. Wir gingen und waren bald am bezeichneten Orte. Durch die Thüre traten wir in einen mit blühenden Stauden geschmückten Gang, vor einen Sitz, an den man Karten um einen sehr billigen Preis sich löste, dann einige Schritte weiter in einen großen Saal trat, der mehr einer Küche, oder einem Bethause als einem Schauspielhause gleich kam. Nur eine Reihe höherer Sitze, die man für Logen halten konnte, fügten sich an die Wände des Saales, sonst war er ganz mit Sitzen zu ebener Erde eingenommen. Dem Vorhange gegenüber war eine Bühne, vor welcher eine sehr mäßige Tonbühne angebracht war, auf welcher eine kleine aber tüchtige Musikgesellschaft Platz hatte. Nach einer anständigen Ouverture flog dieser Vorhang bei Seite, da zum Aufrollen der Saal keine hinlängliche Höhe besaß. Wir sahen zuerst ein recht niedliches Lustspielchen. Nach diesem traten nun verschiedene Sängerinnen und Sänger auf, welche theils mit Clavier-, theils mit Flügelbegleitung Lieder vortrugen, wie sie gerade durch die Componisten des Tages geboten wurden. Diese Lieder waren weder in ihrer Anlage noch in ihrer Ausführung sehr tief, waren aber alle volksthümlich, durchweg rein französisch und wurden auch alle mit Jubel aufgenommen. Um so mehr da ihr Vortrag für einen Franzosen nichts zu wünschen übrig ließ, da die Sänger sehr deutlich aussprachen, das Gedicht deklamatorisch richtig betonten, sogar mimisch durch Geberde und Haltung lebendig begleiteten. Ich weiß nicht ob ich besonders letztere Weise in voller Ausdehnung dem oft gar zu todten deutschen Liedervortrage wünschen soll, ein Weniges davon könnte ihm aber wirklich nicht schaden.

Nachdem eine Reihe von Liedern vorgetragen war, sahen wir zum Schlusse noch ein recht lustiges Ballet der guten alten Zeit, in welchem das Tanzen, nach dem heutigen Begriffe, so viel als gar nichts zu bedeuten hatte, in dem aber des Scherzes, groben wie feinen so viel geboten wurde, daß man sich vor Lachen schüttern mußte. Man konnte sehen, daß Keiner sein Eintrittsgeld bereute, von allen die gekommen waren.

Auf dem Heimwege frug ich mich, woran es liege: daß man in Deutschland noch keine ähnliche Anstalten besitzt, daß das deutsche Volk, das **Volk der Lieder**, keine Anstalten hat, wo seine großen, seine gränzenlosen Schätze auch dem Volke zugänglich gemacht werden, als eben von den verstimmten Drehorgeln der Jahrmärkte oder von geschraubten, kostspieligen, vornehmen Concerten. Hat doch jede größere deutsche Stadt so viel musikalische Kräfte, daß sich Sänger für die Lieder, daß sich eine Tonbühne finden dürfte, dieselbe zu begleiten, zu dem Sinn für darstellende Kunst um auch die Unterhaltung des Spieles zu gewähren; warum sollte nun nicht einmal der Versuch zu wagen sein? Neben dem Vortheil, daß er den ganzen Reichthum des deutschen Liederschatzes, dem Volke ausstellen könnte, würde er auch hin und wieder Kräfte wecken, die sonst schlummernd blieben, dieselben in die

Oeffentlichkeit einführen und so, statt der größeren Schaubühne Abbruch zu thun, derselben in vielen Kreisen vorarbeiten.

W. v. W.

Aus Posen.

Es werden noch Jahre vergehen, ehe Posen in musikalischer Hinsicht mit den größeren deutschen Städten wird rivalisiren können. Die Ursache hiervon liegt darin, daß zwei Elemente, das deutsche und polnische, sich gegenseitig daran hindern, anstatt diesem Ziele gemeinsam zuzusteuern. Die Spaltung der Gemüther politischer Seits ist so groß, daß sie sich bis auf die kleinsten Gegenstände erstreckt; alle Künste und um so mehr die Tonkunst, leiden darunter. Ist z. B. ein Concert im Bazar, so wird man da sehr wenig Deutsche, ist dagegen eins im Casinosaale, so wird man hier noch weniger Polen finden. Deshalb wird auch Posen von reisenden Künstlern wenig besucht, besonders jetzt; den ganzen Winter über war Niemand von Bedeutung hier. — Der Pianist Smolar gab einige Concerte; er besitzt nicht geringe Fertigkeit, scheint sich aber Liszt zum Vorbilde genommen zu haben, deßhalb steht er dem höheren geistigen Leben noch fern. Diesen Winter hat der Symphonie-Verein, der früher schon einmal bestand, wieder einige Lebenszeichen von sich gegeben; in mehreren Concerten trug er meist klassische Musik vor, was um so mehr Anerkennung verdient, da der Aufführung klassischer Musikwerke hier mehr Hindernisse im Wege stehen, als anderswo. Im Ganzen sind die Aufführungen als gelungen zu betrachten, wenn gleich hie und da manches gerügt werden könnte; am gelungensten war die D-Dur-Symphonie unseres größten Meisters, Beethoven — auf das letzte Concert des Vereins komme ich weiter unten zurück. In Folge der großen Wassersnoth im Februar d. J. hatten wir hier in einer Woche drei Concerte, zum Besten der überschwemmten Einwohner von Posen: das Oratorium Samson von Händel im Casinosaale, Concert des Symphonie-Vereins im Theater, und musikalische Matinée des Gesanglehrers Hrn. Servais im Saale des Bazars. Die Ausführung des Oratoriums Samson war eine lobenswerthe, eine über alle Erwartung gelungene. Daß der wackere Dirigent, der Domkapellmeister Klingohr grade dieses, fast das schwierigste der Oratorien Händels gewählt, welches sich durch Großartigkeit und Kraft der Chöre, so wie durch Schönheit und Erhabenheit der einzelnen Arien und Recitative vor den übrigen des berühmten Meisters ganz besonders ausgezeichnet, — daß er sich nicht abschrecken ließ, dieses Riesenwerk ohne Partitur, nur aus dem Clavierauszuge zu dirigiren, — daß er uns vor allem durch die gediegene, klare Darstellung des ganzen Werkes einen hier außergewöhnlichen Genuß bereitet hat, dafür danken wir ihm von ganzem Herzen. Möchte er uns nur öfter durch die Aufführung ähnlicher Riesenwerke älterer klassischer Musik erfreuen!

Das Concert im Theater gehört zu den besseren, zu den gelungenen Aufführungen, die uns der Symphonieverein unter abwechselnder Leitung des Kapellmeisters Winter und Musiklehrer Kambach diesen Winter gebracht. — Die Ouverture aus Egmont von Beethoven wurde, selbst vom höheren Standpunkt aus betrachtet, gut ausgeführt, ebenso Mendelssohn-Bartholdy's „Ode an die Künstler“, nur war hier der Sängerchor im Vergleich zum Orchester zu schwach, was aber mehr der Räumlichkeit des Theaters und der Vertheilung der Stimmen als der Sängerzahl, die sich über sechszig belief, beizumessen ist. Mit der ebenfalls gut gelungenen Ouverture aus Webers Freischütz endigte der erste Theil. Der zweite, bestehend aus der C-Moll-Symphonie Beethovens, hat uns, was die Genauigkeit der Ausführung betrifft, nicht so befriedigt, als der erste Theil. Ganz gelungen war hiervon nur der erste Satz der Symphonie, das Adagio war weit schwächer, es fehlte an der Zartheit und Deutlichkeit, die sich bis in die kleinsten Details erstrecken muß, wenn das Verständniß und der Genuß eines solchen Meisterwerkes nicht theilweise verloren gehen soll; vor allem müssen dabei die Blasinstrumente ganz rein stimmen, d. h. die Herren Flötisten und Clarinettisten hätten auf die Veränderung der Temperatur etwas Rücksicht nehmen sollen. Der Schlußsatz war, den ziemlich unsichern Einsatz und eine Ungenauigkeit der Bässe abgerechnet, weit besser gelungen und wurde mit der nöthigen Kraft ausgeführt, so daß Jeder, der nicht grade die größten Ansprüche macht, die hier noch nicht am Orte sind, das Theater befriedigt verließ. Das dritte Concert, zum Besten der Ueberschwemmten vom Gesanglehrer Herrn Servais im Bazar gegeben, war das am wenigsten besuchte, was jedoch mehr auf Rechnung des Concertgebers und seiner Saumseligkeit in der Anordnung zu stehen kommt. Die einzelnen, mit lobenswerthen Ausdruck vorgetragenen Piecen waren folgende:

Es-Dur-Trio von Hummel: vorgetragen von den HH. Clemens Schön, Pianist, Barteld und Schmidt. Lied des Zacharias aus dem Meyerbeerschen Propheten, gesungen von dem Concertgeber Scene, Cavatine und Arie der Fides aus dem Propheten, vorgetragen von Frl. Grabska, Schülerin des Concertsgebers. Fortsetzung des Es-Dur-Trio. Duo aus Lucia, gesungen vom Concertgeber und von einer seiner Schülerinnen. Es verdient Anerkennung, daß uns Herr Ser-

vais einige der größeren Arien aus Meyerbeers neuester Oper zugänglich gemacht, da wir für jetzt auf den Genuß der ganzen Oper verzichten müssen Zwar wird in diesem Jahre das hiesige Theater reparirt nnd vergrößert, doch ist noch wenig Hoffnung vorhanden, daß sich bald ein Opernpersonal bilden werde, welches uns diese so wie andere größere Opern vorführen könnte.

H. K.

Kleine Zeitung.

Ueber **Fr. Lachners** Oper, „Benvenuto Cellini", (zum ersten Male aufgeführt zu München am 7ten October 1849), erhalten wir zufällig nachstehende Mittheilung. Wir nehmen dieselbe, obschon sie eine verspätete ist, auf, da über das Werk in diesen Bl. noch nicht gesprochen wurde.

Das Sujet dieser Oper — bereits vor einigen Jahren von Berlioz componirt — eignet sich ganz vorzüglich zum musikalischen Drama: das abenteuerliche Leben des ritterlichen genialen Künstlers der das Schwert ebenso gut als den Meisel zn führen verstand, macht ihn zu einer wahrhaft poetischen Erscheinung, das eigenthümliche Volksleben, wie es sich im Mittelalter in Italien und besonders in Rom zeigte, bietet dem Dichter wie dem Componisten den reichsten Stoff dar, und Herr St. Georges hat mit ächt französischer Geschicklichkeit — wenn auch öfter mit Hintansetzung der historischen Wahrheit — den massenhaften Stoff in vier Acte gedrängt.

Was Lachners Musik betrifft, so wage ich es nicht, nach einmaligen Anhören einer Oper, die Ohr und Auge so sehr in Anspruch nimmt, ein in das Einzelne gehendes Urtheil auszusprechen; so viel indeß kann ich sagen, daß der Total-Eindruck des Ganzen ein durchaus günstiger für mich war. Ein edles Streben zeigt sich allenthalben in diesem Werke, ein entschiedenes Festhalten an der poetischen Wahrheit, stets geht die Musik mit dem Texte Hand in Hand. Lachner bestrebt sich vorzüglich durch neue und interessante Harmonien zu wirken, hierdurch jedoch, sowie durch die beinahe zu große Vorliebe, mit der er das Orchester behandelt, geht mancher schöne Gedanke, manche reizende Melodie, an denen es dem Componisten nicht fehlt, wenigstens für das große Publikum verloren. Die Vorliebe für das Orchester, verleitet Lachner hin und wieder zu dem Fehler, daß er die Singstimmen überdeckt — ein Fehler der sich nicht selten bei den deutschen Tondichtern findet. Die Orchestrirung ist imposant, vielleicht hin und wieder etwas zu rauschend. Am meisten tritt diese allzugroße Anhäufung der Orchestermassen im Finale des zweiten Actes hervor, wo in der Carnevalsscene der Lärm sich dergestalt steigert, daß man ganz betäubt wird und sich sehr anstrengen muß, um den Faden der Handlung nicht zu verlieren. — Besonders hervortretende Nummern sind außer der schön gearbeiteten und kräftigen Ouvertüre, der Chor zu Anfang des zweiten Actes, die Musik zu der Opera buffa: „König Midas mit den Eselsohren", das Finale des dritten Actes, die reizende Arietta des Ascanio und das Finale im vierten Acte.

F. G.

In Nr. 30 theilten wir ein Zeugniß über das von Hrn. **H. J. Haseneier** in Coblenz erfundene „Contra-Bassophon" mit. Es gehen uns jetzt noch nachträglich folgende Atteste über eine von demselben schon früher angebrachte Verbesserung bei dem Fagott zu:

Die Unterzeichneten haben das neugebaute Fagott des Herrn Haseneier im Vergleich mit den Almenraeder'schen Fagotts geprüft, und bescheinigen dem Herrn Haseneier andurch, daß durch die Auffindung eines B-Schallloches nicht allein die Applicatur erleichtert worden ist, sondern auch hierdurch manche Stellen, welche bis heran nur staccato gespielt werden konnten, jetzt ohne Mühe legato vorgetragen werden können.

Zu gleicher Zeit hat das ganze Fagott durch dieses neue Schallloch egalen Ton und ganz gleiche Tonfarbe in allen Octaven gewonnen, welches früher bei den Almenraeder'schen Fagotts nicht der Fall war.

Coblenz, den 20sten Mai 1847.

(L. S.) (gez.) C. Anschüz,
Musik-Director.

(gez.) Knipfer,
Musik-Director im Königl. 29. Inf.-Reg.

Ich bin mit dem, was Hr. Anschütz und Hr. Knipfer über das verbesserte Fagott des Herrn Haseneier attestirt, ganz einverstanden.

Trier, den 1sten November 1848.

(gez.) A. v. Gautsch,
Kapellmeister im Königl. 26. Inf.-Reg.

Der Unterfertigte hat den Ton des neugebauten Fagotts des Herrn Haseneier sorgfältig geprüft und mit einem Almenraeder'schen Fagotte verglichen; er schließt sich den obenstehenden Urtheilen der Herren Anschüz, Knipfer und v. Gautsch nicht nur in allen seinen Theilen vollkommen an, sondern bemerkt auch noch, daß der Toncharakter des neuen Instruments im Ganzen ein bei Weitem vollerer, runderer und edlerer ist, wie dies bei allen ihm bisher vorgekommenen Fagotts der Fall war.

Coblenz, den 11ten November 1848.

(gez.) Lenz,
Musik-Director des Königl. Musik-Instituts.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese in Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 45.** Den 4. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der dramatische Sänger *).

Versuch einer Kritik seiner Aufgabe, Stellung, seiner nöthigen Eigenschaften, so wie seines seitherigen Wirkens im Allgemeinen.

Von August Müller.

In jedem Zweige der Wissenschaften und Künste hat es immer Einzelne gegeben, die, unterstützt durch günstige Natur-Anlagen, mit consequentem Eifer und eisernem Fleiße die Grenzen des Fortschrittes einem höheren Ziele entgegenrückten, und die dadurch der hinter ihnen zurückgebliebenen Mitwelt nicht nur ein Bild aufgerollt haben, das mit hellen Farben den Vortheil und Nutzen ihrer Bestrebungen für das Allgemeine zu zeigen im Stande ist, sondern die auch ein Muster, eine Norm aufgestellt haben, wie die allgemeine weitere Ausbildung beschaffen sein muß. Diese Autoritäten nun sind die Hebel für die geistige Thätigkeit der Menschen und für ihre Weiterbildung; sie sind die Ursachen, daß unser deutsches Vaterland auf einer Höhe des allgemeinen Fortschrittes in allen Theilen des Wissens angelangt ist, welche bei weitem die Bestrebungen anderer Völker hinter sich läßt.

Wenn nun diese allgemeine Behauptung gewiß von Allen und auch von mir als wahr anerkannt werden muß, so bin ich wohl auch mit Vielen in dem Falle, sie in Bezug auf die Kunst der Musik, und namentlich auf die Gesangs-Kunst zu unterschreiben; jedoch mit einer kleinen Klausel, und diese lautet: daß ich die Vorzüglichkeit jener Muster, welche die Grenzen der Kunst und ihrer Ausbildung weiterrücken, wohl anerkenne, daß ich aber den allgemeinen Fortschritt der Gesangs-Musiker und besonders der dramatischen Sänger träge und im Verhältniß zu anderen Bestrebungen unvollkommener finde.

Dieses ist der Gesichtspunkt, von welchem ich hier ausgehe, und dessen Motivirung mich zu mancherlei Auseinandersetzungen über die Gesangs-Kunst selbst, über die Aufgabe und Stellung des dramatischen Sängers, sowie über seine Eigenschaften ꝛc. veranlassen wird.

Ich stelle den Grundsatz auf: „Nur der Gesang repräsentirt die eigentliche Kunst der Musik!" denn in ihm allein liegt die höhere Potenz des Ausdrucks; was um ihn und neben ihm ist, dient nur, ihn zu unterstützen, zu heben, — ist nur vorhanden, um ihn manchmal vorsätzlich in den Hintergrund zu drängen, um ihn dann desto wirksamer und glänzender später wieder hervortreten zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß ich hier den Gesang im weitesten Sinne des Wortes verstanden wissen will, und daß ich damit nicht nur die mit Worten beglei-

*) Es versteht sich von selbst, daß ich mit dem Ausdrucke „Sänger" auch Diejenigen des weiblichen Geschlechtes verstehe, welche aus ihrem gewöhnlichen Wirkungskreise herausgetreten sind, und durch ihre Wirksamkeit in der Kunst sich öffentlich selbstständig gezeigt, sich daher gewissermaßen emancipirt haben. Für sie muß derselbe Maßstab wie für den Sänger gelten.

teten musikalischen Phrasen des Sängers, sondern auch die gefühlte Melodie, welche der Instrumentalist producirt, im Sinne habe. Darum muß auch, meiner Ansicht nach, jeder Instrumentalist ein Sänger sein, wenn er Gefühl hervorrufen, Anerkennung finden und Befriedigung durch seine Kunst bieten, wenn er, mit einem Worte, wahrer Künstler in der Musik genannt sein will. Der eigentliche Sänger ist aber auch Instrumentalist von Natur aus, weil er sein fertiges Instrument in sich trägt, während wir die andern Instrumentalisten es mit dem Munde oder mit den Händen behandeln sehen. Hat sich der eigentliche Sänger tüchtige Technik auf seinem Instrumente erworben, dann wird ihm dessen höhere Einwirkung sehr erleichtert, und er wird, im Falle ihn die Natur mit einem schönen Material beglückte und wenn der göttliche Funke in ihm lebt, in den Stand kommen, die erste, größte Autorität in der ausführenden Musik zu repräsentiren. Ist der eigentliche Sänger aber nur Techniker auf seinem Instrumente, dann bleibt er dem Techniker auf den gewöhnlichen Instrumenten untergeordnet, denn er verwischt das von uns doppelt geforderte Geistige seines Instrumentes und berührt uns unangenehmer durch seine Empfindungslosigkeit; er wird nur einfache Bewunderung erregen und seine eigentliche Bestimmung ist verfehlt. Bleibt aber endlich der Sänger auch in der Technik zurück und fehlt bei seinen Tönen das Gefühl, trotz des geistig belebenden Wortes, — dann hält ihn in der Regel nur, so lange er jung ist, das Bischen Gabe, welches ihm die Natur mit einer kleinen Tönenreihe verlieh; er verschwindet bald ohne Rückerinnerung bei der Welt, und effectuirt nur dadurch, daß er einem Besseren den Platz einräumt. —

Nach diesen wenigen Bemerkungen würde man vielleicht schon einigermaßen zu beurtheilen im Stande sein, welche Eigenschaften bei einem guten Sänger zusammentreffen müssen; allein der Kreis dieser Eigenschaften ist noch ausgedehnter, und müßte eigentlich bei Jedem noch ausgedehnter sein, um die im Eingang angedeuteten allgemeinen Fortschritte in dem gewünschten Grade möglich zu machen. Auf diese Eigenschaften nun, sowie auf den beklagenswerthen Umstand, wie wenig die dramatischen Sänger im Allgemeinen darauf Bedacht sind, sich diese Eigenschaften zu erwerben, werde ich später zurückkommen. Vorerst werde ich versuchen, die Aufgabe und Stellung des dramatischen Sängers zu besprechen.

Die Aufgabe des dramatischen Sängers ist eine zweifache, denn seine Wirksamkeit ist zugleich die des Schauspielers. Der Letztere hat die Bestimmung, uns, indem er durch seine Bewegungen und Handlungen den Menschen auf der Schaubühne darstellt, — wahre Bilder des Lebens frisch vor das Auge zu führen, welche, von der höheren geistigen Wirksamkeit des Dichters durchhaucht, zugleich unserer Phantasie entgegenkommen, und so unsere Theilnahme, unser Interesse erhöhen. Dem dramatischen Sänger ist aber nun noch die weitere Aufgabe gestellt, seine Sprache in Töne einzukleiden, durch seinen Vortrag in dieser Tonsprache den Ausdruck der verschiedenen Empfindungen und Handlungen, welche das Product vorschreibt, im richtigsten Sinne wiederzugeben, und uns somit durch jene Bilder, und mittelst der durch die Musik höher gesteigerten, leidenschaftlichen Momente in denselben, gewissermaßen einen gleichzeitigen, zweifachen Kunstgenuß zu bereiten. Der dramatische Sänger übt also zu gleicher Zeit zwei an sich getrennte Künste aus; er ist Schauspieler und Musiker: wahrlich eine schwierige, aber eine schöne Aufgabe, die es wohl verdient, daß alle Mittel zu ihrer richtigen Lösung angewendet und ausgebeutet werden!

Was nun die Stellung des dramatischen Sängers in Bezug auf das auszuführende Kunstproduct anlangt, so glaube ich zwar, daß sie, wie überhaupt bei jedem Reproducirenden, objectiv sein muß, — ich bin aber auch zugleich der Meinung, daß kein anderer Künstler, neben der Beibehaltung jenes objectiven Standpunktes, seine Persönlichkeit und die Selbstständigkeit derselben mehr geltend machen kann, als gerade der dramatische Sänger. Denn wie Vieles wird ihm und seiner eigenen Auffassung von dem Erschaffer des Products überlassen; wie Manches kann er durch diese eigene Auffassung, wenn sie die künstlerische Probe hält, gewissermaßen zu seinem eigenen Product stempeln! — Doch ich komme auch auf dieses Thema später am passenden Orte zurück, und will hier nur noch erwähnen, daß ich die objective Stellung des dramatischen Sängers durch die zweifache Aufgabe, welche er als Musiker und Schauspieler hat, meiner Ansicht nach, sehr erleichtert finde; denn gibt ihm nicht schon das Wort und mit diesem seine Wirksamkeit als Schauspieler die festesten Fingerzeige, welche Richtung seine musikalische Wirksamkeit nehmen, welche Ausdrücke und welchen Vortrag er anwenden muß, um den objectiven Standpunkt zu dem Kunstproducte beizubehalten! Ja schon seine Kleidung, die Bühne und die Arrangements auf derselben, sowie der Character, in welchen ihn seine Rolle versetzt, sind Anregungen, um ihn leichter in die höhere poetische und seinem Vortrag in der Musik zu gut kommende Stimmung zu bringen. Man darf mir hier nicht den Einwurf machen, den man manchmal zur Entschuldigung bereit findet, daß gerade diese vielen Nebensachen den Sänger stören und nachtheilig bei seiner musikalischen Thätigkeit auf der Bühne einwirken. Ich glaube, daß dieser Einwurf nicht stichhaltig sein

wird, wenn man bedenkt, daß eigentlich der dramatische Sänger, sobald er einmal auf der Bühne erscheint, das Technisch-Musikalische und die Memorirung desselben gänzlich bewältigt haben soll. Wie gesagt: der dramatische Sänger hat durch die seinen Tönen unterlegten Worte, und durch seine Schauspieler-Thätigkeit überhaupt, einen festen Anhaltspunkt für den Character seines musikalischen Wirkens und für die richtige Auffassung seiner Stellung, die er zu dem auszuführenden Kunstwerke einnehmen soll. — Wer nun seine Aufgabe und Stellung richtig begreift, bei dem wird wiederum, namentlich wenn er einmal das Kunstwerk selbst gänzlich in sich aufgenommen hat, die Wirksamkeit als Sänger auf den Schauspieler günstig influiren, und der wird, indem er die Thätigkeit für seine beiden Aufgaben zu verschmelzen in Ein abgerundetes Ganzes zu bringen sucht, — unseren Sinnen ein vollendetes Kunstbild vorführen, (wovon wir schöne Beispiele aufzuweisen haben) das so Manche in der Welt als ein für ihr ganzes Leben nicht lösbares Problem anzusehen gezwungen sind. —

Welche sind aber die Eigenschaften, welche der dramatische Sänger besitzen muß, um seiner Aufgabe und Stellung wirklich zu genügen? — Ich werde die Beantwortung dieser Frage in den nun folgenden Zeilen zu geben suchen, in welchen ich zugleich eine Beurtheilung seiner seitherigen allgemeinen Wirksamkeit versuchen will, wobei ich ihn aber als Schauspieler unberücksichtigt lasse oder nur berühre, da diese Seite außer dem Bereiche meiner Absicht liegt.

Dem künftigen dramatischen Sänger ist, wenn er seine Aufgabe genügend lösen soll: Eine tüchtige allgemeine Bildung vor Allem nothwendig. Abgesehen davon, daß der Sänger als Schauspiel-Künstler sie, gleich dem eigentlichen Schauspieler, so zu sagen direct nöthig hat, so ist sie doch auch bei dem Sänger als Musiker, sowie überhaupt bei dem Musiker durchaus nicht zu entbehren, und wird von unendlich günstiger Einwirkung auf seine künstlerische Ausbildung sein. Dies beweist schon ihre öfters mit großer Anstrengung und mit schweren Opfern erkaufte Nachholung bei solchen in der Kunst strebsamen Musikern, welchen sie durch ihre Verhältnisse in der Jugend nicht zu Theil wurde. Wer wird in irgend einem Fache, das den Geist beschäftigt, Ansprüche auf Anerkennung im richtigen Sinne zu begründen im Stande sein, wenn ihm die allgemeine Bildung abgeht? Es gibt gar viele Momente in der Wirksamkeit des musikalischen Künstlers, die von ihr getragen und gewissermaßen geweiht werden. Der sittliche Empfindungs-Ausdruck heiligt allein Alles in der Musik-Kunst Gebotene; in einer Kunst, welche ja als das Product der höheren Bildung und Gesittung des menschlichen Geschlechtes zu betrachten ist. Wir haben unendlich viele Beispiele in der Kunstgeschichte, die den Ausspruch außer allen Zweifel setzen, daß Niemand etwas Abgerundetes, der Vollendung nahe Kommendes zu bieten im Stande ist, der sich keine allgemeine Bildung zu eigen gemacht hat. Sie geht Hand in Hand mit den besseren Gaben, und jede noch so große Naturanlage wird ohne ihre Mitwirkung nur vorübergehend anregen, wird nie den Zauber völlig ersetzen, den sie mit segnender Hand auf alle Blüthen unserer göttlichen Kunst zu streuen vermag! — Ob und wie weit nun bis jetzt die dramatischen Sänger im Allgemeinen eine höhere Bildung als Bedürfniß für ihre Kunst-Ausbildung betrachtet und sie sich zu eigen gemacht haben, kann ich beinahe dem allgemeinen Urtheil überlassen. Man wird mir beipflichten müssen, daß es nicht sehr Viele gibt, daß Hunderte, die sich erst in den Jahren der Kunst widmen, wo man in jener Schulbildung bereits weit vorgeschritten sein soll, ihre Nachholung versäumen, und mit durch diese Versäumniß ihr ganzes Leben lang zu einer ewigen Halbheit in der Kunst verdammt werden. Das Nämliche gilt beinahe:

Von der musikalischen Bildung. — Die Ansprüche an die Kunstbildung des Instrumentalmusikers haben sich im Laufe unseres Jahrhunderts zu einer Höhe gesteigert, welche aufs Deutlichste beweist, zu welchem eminenten Grade der Ausbildung man im Allgemeinen in der Kunst vorgeschritten ist. Lange schon begegnet uns selten ein kaum aus dem Knaben-Alter getretener Eleve in der Instrumental-Musik, dessen allgemeine musikalische Bildung nicht mit der eifrigsten Uebung auf seinem Instrumente gleichen Schritt hält. Daher kommt es nun auch, daß wir, namentlich in unserm deutschen Vaterlande, gar viele Instrumentalisten finden, welche in der Musik überhaupt als hochgebildet angesehen werden können. Bei dem dramatischen Sänger müßte dies nun allgemein ebenso der Fall sein, denn er ist, wie ich eben auseinandersetzte, eben so gut Instrumentalist wie der, welcher die Geige spielt oder das Clarinett bläst, und es ist ihm durch seine Beschäftigung gewiß kein untergeordneter Wirkungskreis in der Kunst angewiesen. Leider muß man aber der Wahrheit die Ehre geben und bekennen, daß, was das Allgemeine betrifft, von den dramatischen Sängern in der Beziehung sehr schlecht die Wage gehalten wird, und daß sie gegenüber den eigentlichen Instrumentalmusikern, in ihrer höhern musikalischen Bildung im Allgemeinen bedeutend zurückstehn. Jeder dramatische Sänger sollte eigentlich, wie dies bei dem Instrumentalisten in der Regel der Fall ist, von Jugend auf gewissermaßen mit der Musik aufgewachsen sein; er sollte sich nicht allein auf dem In-

strumente, das sein eigenes Naturinstrument so gut zu unterstützen im Stande ist, ich meine das Pianoforte, tüchtige Praxis zu verschaffen, sondern er sollte sich auch in der Theorie und Wissenschaft der Kunst so zu unterrichten suchen, daß er sich später vollkommene Rechenschaft über seine Wirksamkeit geben kann, daß er tiefer in die Kunstwerke einzudringen im Stande ist, welche er zu reproduciren hat. — Wie viele Beispiele haben wir aber vom Gegentheil. Wie viele Hunderte tappen zuerst in den Jahren in die Kunst ein, wenn ihnen die Stimme wächst; wie viele brüsten sich mit einem eingebildeten Künstlerthum, wenn sie in dieser Zeit 2—3 Jahre lang sich einige Routine verschafft und eine kleine Partie Rollen eingepaukt haben! — Von einem consequenten, fleißigen Studium, von einem Streben nach dem höchsten Ziele ist selten die Rede; der Beifall, dieses Gift für die höhere Vervollkommnung des angehenden dramatischen Sängers, heiligte schon ihre Bestrebungen; der dramatische Sänger, der echte Künstler ist in ihrem Sinne schon fertig! — Wie himmelweit sind und bleiben aber alle derartigen Leistungen von dem Punkte, mit welchem man die Probe der wahren Künstlerschaft besteht! — Die beste Rechtfertigung für meine Behauptungen hinsichtlich des dramatischen Sängers, hinsichtlich seiner vernachlässigten musikalischen Ausbildung im Allgemeinen, geben die freilich nicht zu oft vorkommenden Erscheinungen in der Künstlerwelt, welche, obgleich manchmal weniger glänzend durch die Natur unterstützt, dennoch Vorzügliches und Außergewöhnliches in allen Theilen ihres Faches geleistet haben und noch leisten. Sie muß man als die Vorfechter für eine höhere allgemeine Bildung im dramatischen Gesange betrachten: ihnen muß man den Dank der Anerkennung mit der Ueberzeugung aussprechen, daß die Natur nicht an den Lorbeer mäkeln und sich ihren Antheil dabei vorbehalten kann, wenn ihn das eigene künstlerische Verdienst auf dem Haupte sammelte! — —

(Schluß folgt.)

Instructives.

Für Violine.

C. Henning, Praktische Violinschule nach pädagogischen Grundsätzen. — Magdeburg, Heinrichshofen. 2te verbesserte Auflage. Preis netto 2 Thlr. 1ter Theil 1 Thlr. 2ter Theil 15 Sgr. 3ter Theil 1 Thlr.

Ueber den Werth der Schule hat bereits die Praxis entschieden, indem ihre Zweckmäßigkeit eine zweite Auflage nöthig werden ließ. Dem Referenten liegt jedoch bloß die erste Abtheilung vor, welche die Elementarübungen enthält, daher nur aus diesen auf den Geist der Behandlung in den übrigen Partien sich ein Schluß bilden läßt. Was zunächst die Bezeichnung „nach pädagogischen Grundsätzen" anlangt, so entspricht sie zwar ganz dem, was der Verfasser anstrebt, ein stufenweises, stets nur den Zögling im Auge behaltendes Fortschreiten, ein sorgsames Beobachten, daß dem Schüler nicht zu viel und zu wenig geboten werde, um ein sicheres Fundament zu gewinnen, ist aber kein specifisches Eigenthum der vorliegenden Schule allein, sondern dürfte noch einigen andern mit Recht zugeeignet werden. Der Verfasser ist aber zu loben, daß er die Bezeichnung nicht bloß an die Spitze gestellt, sondern auch mit Glück durchgeführt hat. Denn nicht alles Instructive ist pädagogisch; es gehört hierzu ein besonderer Blick, den eine scharf beobachtende Erfahrung nur allmälig gewinnen läßt. In der vorliegenden Abtheilung zeigt sich der Verfasser als einen gewandten Praktiker, der da weiß, wie man mit einem Unerfahrenen umspringen müsse, um ihn das Bittere des Anfanges einigermaßen schmackhaft zu machen. Er giebt wenig Vorbemerkungen für den Schüler, deren in Schulen oft zum Ueberdruß aufgetischt werden, so daß dieser wohl zurückbeben möchte vor der überwältigenden Masse. Das ist aber nicht pädagogisch. Diese Klippe vermeidet unser Verfasser. Er giebt blos vier Vorbemerkungen, die mit kurzen und faßlichen Worten die Stellung des Spielenden, Haltung der Violine, des Bogens und den Strich betreffen. Nun gehts gleich in die Praxis — das ist eben pädagogisch. Das frische volle Leben wird dem Schüler am besten sagen, was zu thun sei; das Leben weckt die Lust, der helle Klang des Tones wirkt nachhaltiger als die kahlen und anschauungslosen Regeltabulaturen. Es folgen zunächst sieben Uebungen, in denen der Schüler die Unterschiede zwischen ganzen, halben Noten u. s. w. nebst den Pausen praktisch erlernt, indem er sie spielen muß, wobei der Lehrer streng auf Haltung des Bogens und Strich zu sehen hat. Nach Erlangung eines gemessenen Striches gehts zur Scala, nachdem vorher die Fingerlage und die Griffe bezeichnet wurden. Hierauf durchläuft der Schüler die C-Durscala in ganzen Noten; die Begleitung dazu ist die bekannte Cherubinische, die sich als sehr zweckmäßig erprobt hat. Auf die erste Uebung folgen noch eilf andere in C-Dur, Abwechslung bietend in Tact- und Noteneintheilung und sämmtlich mit Begleitung versehen. Sodann folgt die A-Moll-Scala, in gleicher Behandlung, und so wird der Schüler in allen Dur-Tonleitern nebst ihren verwandten Moll-Arten einheimisch gemacht; ausgeschlossen nur sind H- und Fis-

Dur, Des = und Ges-Dur. Hiermit schließt die erste Abtheilung, die den mechanischen Theil des Werkes bildet und den Schüler sicher zu machen sucht in einer guten Haltung des Bogens und der Violine in Griff und Strich und gefälliger Stellung des Körpers. Diese **94** Uebungen bieten dem Schüler schon reiches Material, daß, wenn von Seiten des Lehrers mit Gründlichkeit verfahren und nichts Neues vorgenommen wird, bevor nicht das Frühere geläufig und sicher ist, der Schüler eines schönen Erfolges sich erfreuen wird. — Als Anhang folgen noch Bemerkungen, die gleichfalls von der Geschicklichkeit des Verfassers in diesem Theile der musikalischen Pädagogik zeugen. Wenn schon auf diesem Gebiete des Zweckmäßigen und vielleicht auch noch Umfangreicheren viel vorhanden ist, so ist dennoch vorliegendes Werk keineswegs als überflüssig zu betrachten, denn es greift die Sache wieder von einer andern Seite an, und zwar von einer solchen, die den meisten Lehrenden um so erwünschter erscheinen wird, je faßlicher und förderlicher sie zugleich für den Lernenden ist. —

Em. Klitzsch.

Aus Dresden.

Die Oper im Jahr 1849.

Der Dresdner Maikampf hatte neben vielem Unerfreulichen das Erfreuliche eines vierwöchentlichen Schlusses des Theaters im Gefolge, und da bekanntlich in den Tagen des Kampfes unser altes Opernhaus mit der gesammten und zum Theil sehr kostbaren Theatergarderobe ein Raub der Flammen geworden war, so mußte dieser Umstand von wesentlichem Einflusse auf das Opern-Repertoir der folgenden Monate des Jahres sein. Wenn demnach dieser Opernbericht nothwendig und von selbst in zwei verschiedene Theile zerfällt, nämlich in den vor dem Mai und den nach dem Mai: so kann der Leser desselben bei dieser Gelegenheit die Erfahrung machen, daß nicht nur — wie Zschokke behauptet — kleine Ursachen oft große Wirkungen, sondern auch große Ursachen zuweilen kleine Wirkungen haben.

Das Opern-Repertoir der ersten 4 Monate des Jahres **1849** war das seit vielen Jahren unabänderlich hier bestehende; es enthielt an stehenden Opern: Martha (4 mal), Freischütz (3 mal,) Oberon (2 mal), Euryanthe, Czaar und Zimmermann, Robert der Teufel, Lucrezia Borgia, Stradella, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Hugenotten, Stumme von Portici (2 mal und Don Juan (3 mal); — also im Vordertreffen den ganzen Weber, den ganzen Meyerbeer, den halben Mozart und den einzigen Auber, — sodann an Tagesopern einige der wenigen von Flotow, Lortzing und Donizetti, welche hier festen Fuß gefaßt haben, — außerdem Prinz Eugen von G. Schmidt (2 mal), eine Oper, die hier nur selten zur Aufführung gelangt ist. — Neu einstudirt wurden in den 4 Monaten: die Jüdin von Halevy (4 mal), der Geisterseher oder das neue Sonntagskind von Wenzel Müller (2 mal), Jacob und seine Söhne von Mehul (3 mal). Die Jüdin zählt mit zu unserm stehenden Repertoir — wenn sie auch seltener als die übrigen Opern desselben erscheint — und hatte nur kurze Zeit geruht. Die alte Oper Wenzel Müllers entriß die Nothwendigkeit einer Novität am Fastnachtsdienstage einem langjährigen, todtenähnlichen Schlafe und bereitete man mit ihrer Auferstehung dem Publikum einen nur zweifelhaften Kunstgenuß, so konnte sie doch füglich für eine historische Vorlesung gelten; alsdann ist es immer gut, wenn mitunter auch das stürmische jüngere Geschlecht erfährt, woran sich die Kindlichkeit seiner gemüthlichen Vorfahren ergötzt hat. Mit Jacob und seinen Söhnen festigte sich in etwas das sonst wohl nicht eben straffe Band des Vertrauens der hiesigen Kunstgetreuen auf eine Theaterdirection, die erwiesener Maaßen höchst eigenthümliche Begriffe von Kunst besitzt, wenn an dem Besitze dieser höchst eigenthümlichen Begriffe sie einzig und allein auch nicht Schuld ist. — Neue Opern gab es nur eine: am 5ten März ging der große Bandit Hernani von Verdi in Dresden über die Bretter. Eine einzige Vorstellung — und die Oper war zu Grabe getragen. Man hätte sich bei dem voraussichtlichen Nichterfolge derselben die Mühe des Einstudirens ersparen können: doch mag die Theaterdirection es für Pflicht gehalten haben, unserem Publikum auch einmal (und zwar das erste, wie hoffentlich letzte Mal) den modernsten Helden der modernen italienischen Oper vorzuführen. — In Summa ergiebt dies **33** Vorstellungen von **18** Opern, worunter viele alte gute und eine einzige neue und schlechte.

Am 3ten Mai Vormittags hielt die von Berlin angelangte italienische Operntruppe ihre erste Probe zu einer ersten Vorstellung, die ebensowenig als die beabsichtigten übrigen Vorstellungen derselben stattfinden sollte. Der Maiaufstand, der an diesem Tage begann, entführte noch die Italiener, ehe das Publikum ihre Bekanntschaft gemacht hatte, nur ihren Musikdirector Barbieri ließ er uns zurück. Dieser wurde neben dem Kapellmeister Reissiger vorläufig auf ein Jahr angestellt, nachdem die politischen Ereignisse auch den Kapellmeister Wagner vertrieben und schon vor dieser Zeit den Musikdirector Röckel des Taktstockes beraubt hatten. Mit Wagner ging uns vorläufig der

einzige Mann verloren, der die faulen Zustände, welcher auch das Dresdner Theater sich erfreut, zu bessern im Stande gewesen wäre: der Verlust dieses Mannes für die hiesige Kunst wurde daher von fast allen Seiten bedauert. Das Theater blieb 4 Wochen geschlossen: die Bühnenmitglieder waren — wie man sagte — verschiedenen unangenehmen Manövern einer stets noblen, aber auch stets geldverlegenen Theaterdirection ausgesetzt. — Für das Repertoir der letzten 7 Monate des Jahres 1849 war neben den Kunstrücksichten einer Theaterdirection, deren höchst eigenthümliche Begriffe von Kunst schon oben erwähnt wurden, der Fleiß des Theaterschneiders maaßgebend und aus der folgenden Aufzählung der ausgeführten Opern in chronologischer Ordnung mag man entnehmen, was ein Schneider zu leisten im Stande ist, wenn ihn der Ehrgeiz, und eine Theaterdirection, wenn sie der Kunsttrieb stachelt. Man hat in neuen Kleidern gegeben: Stradella (7 mal), die heimliche Ehe von Cimarosa (8 mal), der Wildschütz (3mal), der Freischütz (7mal), der Wasserträger (7 mal), die Hugenotten (5 mal), Don Juan (3 mal), der Liebestrank (2 mal), Lucrezia Borgia (2 mal), Gibby, der Dudelsackpfeifer, aus dem Französischen, Musik von Clapisson (3 mal), Ferdinand Cortez (5 mal), die Capuleti und Montecchi, Norma (2 mal) Czaar und Zimmermann (2 mal), also: 14 Opern in 57 Vorstellungen. — Neu war Gibby, im September zum ersten Male gegeben und verschwunden von der Bühne nach der dritten Vorstellung. Was soll ich über diese Oper berichten? — sie ist nicht besser und nicht schlechter, als so viele andere ihres Genre's, das hier in Dresden niemals eine besondere lebhafte Theilnahme gefunden hat, theils weil neben der Vorliebe für klassische und sogenannte große Opern, die fortwährend die erste Stelle auf dem Repertoir einnahmen, der Geschmack der italienischen Oper aus einer vergangenen Zeit noch herüberdauert, theils aber auch, weil die berühmten Stützen unserer großen Opern nie Sänger neben sich geduldet haben, welche im Stande gewesen wären, die französische Spieloper zur Beliebtheit zu bringen. Auf einen genügenden Tenor für dieses Genre und auf eine Soubrette hoffen wir schon seit Menschengedenken und ehe unsere Hoffnung sich erfüllt, wird es den Nachtretern Herold's, Auber's und Adam's wohl gelungen sein, das ganze Genre vollständig zu Grunde zu richten. Dann sind wir in unserem Alter um eine angenehme Erinnerung ärmer. — Neu einstudirt waren: die heimliche Ehe (zum ersten Male in deutscher Sprache) nach einer mehr als 25jährigen Ruhe und: der Wasserträger, in den letzten 10 Jahren nur ein Mal während eines Gastspiels hier gehört. Die Vorführung der ersteren Oper war wieder eine historische Vorlesung, die der letzteren ein Tribut, den jene Theaterdirection mit den höchst eigenthümlichen Begriffen von Kunst den Freunden wahrer Kunst zollte.

Der Operncorrespondent ist des kühnen Griffes sich wohl bewußt, den er mit der nunmehrigen Vereinigung der vormailichen und nachmailichen, der Zeit der Democraten und der der Soldaten thut; er darf diese Vereinigung aber nicht unterlassen, will er anders zu einem Gesammtresultate des wiedersprucbsvollen Jahres 1849 gelangen. Solches Gesammtresultat ist nun: 90 Vorstellungen von 26 Opern, von denen 2 Opern neu, aber überflüssig waren und 2 Opern einer verdienten, 2 andere aber einer unverdienten Vergessenheit entrissen wurden, während die Aufführungen der übrigen Opern theils durch den Werth derselben, theils durch die Ansprüche sich rechtfertigten, die das Bestehende nun einmal macht und machen darf: — denn so will es die göttliche Ordnung der irdischen Dinge. Neben der Oper darf nicht unerwähnt bleiben, was in den letzten Tagen des Monats August die Göthe-Feier Musikalisches im Theater brachte. Die großen Intelligenzen Dresdens waren durch die politischen Ereignisse im Jahre des Heils etwas in das Hintertreffen gerathen. Nachdem der Mai 1849 das frühere Gleichgewicht in der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung wieder hergestellt hatte, hielten auch diese Intelligenzen es an der Zeit, Zeugnisse ihres Nochvorhandenseins abzulegen. Der hundertjährige Geburtstag Göthe's mochte ihnen als eine günstige Gelegenheit hierzu erscheinen und so veranstalteten sie denn eine 4tägige Feier, von welcher hier nur anzuführen ist: „Der Raub der Helena," Scenen aus dem zweiten Theile des Faust von Göthe, eingerichtet von Gutzkow, Musik von Reissiger. Diese Musik bestand aus einer Ouvertüre, einem Entr'acte, einem Chore, verschiedenen Melodramen und kleinen Tonstücken für Orchester; sie war mit dem bekannten Geschicke des Componisten gemacht und entsprach hinsichtlich ihres Kunstwerthes vollkommen den neueren — bekanntlich eben nicht werthvollen — Arbeiten desselben. Der Raub der Helena ging in 3 Tagen 3 mal über die Bühne, um sodann für immer in ein stilles Grab zu versinken. Friede seiner Asche!

Das Personal der Oper erlitt in dem wandelbaren Jahre 1849 zahlreiche und bedeutende Veränderungen. Erste Größen verloren wir an Frl. Wagner und dem Bassisten Hrn. Dettmer; Trost für diesen Verlust brachten uns Frau Palm-Spatzer, Frl. Michalesi und Hr. dalle Aste. Zweite Größen verließen uns in den Herren Weixlstorfer (Tenor) und Lindemann (Baß); an ihre Stelle traten die HH. Himmer und Weiß. Von den dritten Größen schweige ich aus Grundsatz, von den vierten aus Mitleid. Eine

Schilderung des Opernpersonals, wie es jetzt ist, behalte ich mir für einen späteren Bericht vor. Von bedeutenden Gästen ist nächst den neuengagirten Mitgliedern nur Hrn. Widemann aus Leipzig zu erwähnen, der im Spätsommer dreimal als Stradella, Octavio und Gennaro auftrat. L — i.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

C. G. Belcke, Op. 25. Elegische Klänge, zur Erinnerung an den 28sten November 1848. Peters. 15 Ngr.

Schwermuth, Sehnsucht, Trauer und Trost sind die Titelbezeichnungen dieser Klänge, und umgekehrte Fackeln lassen erkennen, daß sie einer verehrten Todten geweiht sind. Die Gedanken sind zwar durchaus nicht groß und eigenthümlich, aber sie sind von gewandter Hand zu abgerundeten Sätzen zusammengefügt, die, wenn sie auch keinen erschütternden Eindruck zurücklassen, doch auch nicht durch Trivialität abstoßend wirken. Will der Leser wissen, wem die Klänge geweiht sind, so vergleiche er Bd. 30, S. 24, Sp. 2, am Schluß.

Lieder und Gesänge.

G. Barth, 22stes Werk. Drei Lieder für eine Baßstimme mit Pfte. Witzendorf. 3 Hefte, à 30 Kr. C.M.

Der Nachtgeist, von Vogl; der Soldat, nach Andersen; Lied des Lanzenknechts, von Prechtler — das sind die Titel der vorliegenden Gesänge. Wir können nicht sagen, daß der Eindruck, den die musikalische Wiedergabe derselben auf uns gemacht hat, gerade ein wohlthuender war; im Gegentheil, das ganze Gebahren derselben hat etwas Wüstes, Ungehobeltes. Der Charakter ist wohl nicht verfehlt, aber man stößt überall auf Eckiges, das zu keinem rechten Genuß kommen läßt. Der Nachtgeist und der Soldat sind düster, wie grau in grau gemalt, aber ohne jenes künstlerische Walten, das die Massen sondert und schön gruppirt und nicht der Willkühr opfert. Das letzte Lied des Lanzenknechts ist derb und oft recht kernig, aber die Unsangbarkeit fällt auch hier, wie bei den übrigen, störend auf.

J. Benoni, Zwei Lieder mit Pianoforte. Mechetti. 30 Kr. C.M.

Guter Wille ist vorhanden, aber die Kraft ist schwach; es fließt nicht recht und klingt noch nach wenig ausgeschriebener Hand. Die Gedichte sind: Die Thräne, von Heine, und Trennungs-Ahnung, von Vogl.

G. Goltermann, Op. 7. Fünf Gesänge für Bariton mit Pfte. Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Mitunter finden sich recht hübsche Züge in den Liedern, aber im Ganzen fehlt ein tieferes, geistvolles Erfassen. Es wollte uns keines von den Liedern so recht warm bedünken. Geibel, Prutz, Heine und ein Ungenannter sind die Dichter, denen der Componist seine Texte entnommen.

Instructives.

Für Pianoforte.

A. A. Kwizda, Op. 3. Zwei Concert-Etüden. Mechetti. 30 Kr.

Die zweite Etüde verdient eher den Namen einer solchen als die erste; in dieser wird doch eine Figur durchgeführt, während in jener ein planloses Passagenwesen, wo Eines nicht zum Anderen kommt, herumtummelt; freilich kann man's auch studiren — aber dann ist jedes Stück ohne Ausnahme Etüde. Uebrigens sind sie nicht leicht, wenn sie auch keine ungeahnten tours de force bieten.

J. Sprenger, Op. 2. Deux Etudes de Salon. Mechetti. 30 Kr.

Wer spielen kann, braucht diese Etüden nicht zu spielen, weil sie zu leicht sind, um davon zu lernen, und wer nicht gut spielt, der wird auch durch sie nichts Besonderes präßtiren,

eben auch weil sie Nichts bieten, woran die Kraft erstarken könnte. Uebrigens heißen sie: Le Ruisseau und Le Départ.

M. Tsufly, Op. 21. Grande Etude. Witzendorf. 1 Fl.

Staccirte Octaven, meist in der rechten Hand, bilden den Kern dieser Etüde; nur in der Mitte findet sich ein ruhigerer Satz vor, nur um die Sache etwas in die Länge zu ziehen. Sehr entzücken wird das Werk wohl nicht.

Für Violine.

Ph. Broch, Op. 4. Trémolo Ricochet, Arpèges. Trois Etudes. Glöggl. 36 Kr.

Die Etüden sind von der Hand eines guten, der modernen französischen Schule huldigenden Violinisten und verlangen einen tüchtigen Spieler, der mit allen Finessen und kleinen Kunstgriffen à la Bériot vertraut sein muß. Der dritten Etüde liegt eine Romanze von Meyerbeer: Guide au bord la nacelle, zu Grunde. Bei gutem Vortrage werden die Sachen gern gehört werden; sie sind in gedanklicher Beziehung nicht allzu abgebraucht.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Fr. Dolleschall, Des Jägers Klage, für eine Singst. mit Begl. des Waldhorns und des Pfte. Witzendorf. 36 Kr.

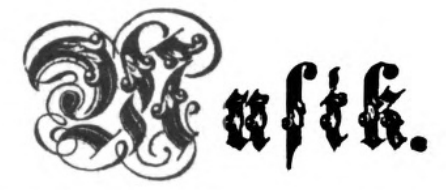
Der Componist hat sich zugleich den Text gemacht; aber, mein Gott, wie gemacht! Wenn es uns der Raum gestattete, möchten wir das Gedicht hersetzen; es ist eine zu grausame Poesie — man weiß nicht soll man darüber lachen oder sich ärgern. Die Composition ist nun auch, gelind ausgedrückt, nicht zum besten — es dürfte denn wohl in Anbetracht alles Angeführten wohl besser gewesen sein, wenn das Lied im Pulte des Verfassers weiter geschlummert hätte.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{4}$ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für usik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiundbreißigster Band. № 46. Den 7. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Der dramatische Sänger.

(Schluß.)

Ich würde mich jetzt wohl schon zu dem Schlusse wenden können, indem ich in dem bis hierher Gesagten sowohl meine Aufgabe gelöst, als auch die im Eingang aufgestellte Behauptung begründet zu haben glaube; allein trotzdem kann ich es nicht unterlassen, noch auf Einiges specieller einzugehen, was der Richtigkeit meiner Ansichten und jener Behauptung zum weiteren Beweise dienen dürfte. Diese specielleren Bemerkungen sind gewidmet:

1) dem Recitative und der Declamation dabei;
2) dem Tempo rubato, und
3) den Ensemble-Stücken in der dramatischen Gesangsmusik.

Da der Vortrag im **Recitativ** dem dramatischen Sänger mehr wie alles Andere überlassen bleibt, so ist diese Gesangsart auch vor Allem geeignet, die Intelligenz des Ausführenden zu prüfen. Wir sehen daher natürlich auch bei ihr im Allgemeinen die größten Mißgriffe und Fehler begehen. Vornehmlich sind es aber die aus anderen Sprachen, aus dem Italienischen und Französischen, in's Deutsche schlecht übertragenen Textworte, welche die meiste Veranlassung zu jenen Mißgriffen geben; Mißgriffe, von denen zuweilen selbst die gebildeteren dramatischen Sänger nicht frei sind. Das Recitativ verlangt, neben der deutlichsten Aussprache, einen ungezwungenen, natürlichen Vortrag. Für die Betonungen, Ruhepunkte und eilenden Bewegungen in demselben ist gewiß immer das Beste, daß man sich die Rede selbst und deren Sinn so, wie sie ein gebildeter Sprecher auffassen und vortragen würde, zum Maßstabe nimmt. Diese Manier giebt nun dem gebildeten Sänger, namentlich bei Uebersetzungen, den richtigen Fingerzeig, welche Veränderungen und Verbesserungen durchaus eintreten müssen, um die Deutlichkeit im Sinne und die Richtigkeit im Ausdrucke zu erzielen. Man wende mir nicht ein, daß dies leicht und eine Kleinigkeit sei; dem ist nicht so. Es gehört, wie jeder Erfahrene sagen muß, manchmal eine sehr ruhige und reifliche Ueberlegung dazu, um das Richtige herauszufinden. Wie oft bringt der oberflächliche Uebersetzer auf die Haupttöne in einer musikalischen Phrase, zu denen der Componist in der Ursprache Veranlassung fand, nichtssagende Bei- oder Nebenwörter! — Dem muß nun auf die bezeichnete Art, manchmal sogar durch Umstürzung eines ganzen Satzes, abgeholfen werden. Sollte aber der Sänger selbst nicht intelligent genug sein und die Mißgriffe, die er macht, unbeachtet vorübergehen lassen, — sollte er (wovon wir sattsame Beispiele aufzuweisen haben) eine verwerfliche, dem Sinnesausdrucke entgegenstehende Declamation bei dem Recitative in Anwendung bringen, — dann wäre es, meiner Ansicht nach, ganz an seinem Platze, daß der Dirigent die leider allgemein gewordene, übertriebene Discretion bei Seite setzt, gewissermaßen dramatische Justiz übt, und auf diese Mißgriffe aufmerksam macht, damit sie nicht vor dem öffentlichen Forum des Publikums abgeurtheilt werden müssen. —

Ich gehe nun zu dem Tempo rubato, diesem so vielfach mißbrauchten, so oft falsch verstandenen und daher auch nicht richtig ausgeführten Steckenpferde so vieler dramatischer Sänger über. — Daß dem Sänger Freiheiten gestattet sein müssen, um seine Empfindung nicht zu stören, und seinem Vortrage den Ausdruck nicht zu entziehen, der im Charakter der Sache liegt und durch jene Empfindung hervorgerufen wird, — diese Freiheit wird wohl kein richtig Urtheilender in Zweifel ziehen; aber diese Freiheit darf nicht übertrieben, darf nicht am unrechten Orte und zum Nachtheil des allgemeinen Charakters des auszuführenden Kunstwerkes angewendet werden. Auch hier muß und wird ein höheres Urtheil den Ausführenden leiten, und ihm die Momente bezeichnen, wo das Tempo rubato an seinem Platze ist; hier wird sogar eine noch größere musikalische Intelligenz gefordert, um das Richtige zu bestimmen. Denn obgleich der dramatische Sänger schon, wie bereits erwähnt wurde, Fingerzeige in seinen Worten, in ihrem Sinne und Charakter findet, so wird doch Niemand abstreiten, daß dies nicht alleinige Richtschnur sein kann, und daß alles das eine genaue Berücksichtigung verdient, was von dem Componisten im Orchester zur Begleitung und Unterstützung dieser Worte und ihres Sinnes geboten wurde. Wie oft verlangt ein Sänger die Ausdehnung oder Beeilung der Tempi, wo sie weder vorgeschrieben noch an ihrem Platze ist, wo sie sogar manchmal ganz gegen die gewiß richtigere Intention des Componisten streitet, indem das figurirte, contrapunktische Accompagnement im Orchester eine Störung und so zu sagen einen Stillstand erleidet, der nichts weniger als im Charakter der Sache angesehen werden kann. — Daß namentlich in der Neuzeit unzählige Uebertreibungen hinsichtlich dieses Tempo rubato stattfinden, und daß es gewissermaßen zur Manie geworden ist, wird der Parteilose anerkennen müssen; die Producte der Franzosen und Italiener werden ja zu wahren Tummelplätzen für seine Anwendung. Wir haben aber bei den ersten Autoritäten in der dramatischen Gesangeskunst die glänzendsten Beispiele, wie sparsam man damit umgehen kann, ohne den Charakter eines Kunstwerkes zu beeinträchtigen und der Wirkung desselben zu schaden. Ich glaube, auch hier sollte eigentlich das Urtheil darüber, wo man ohne Vorschrift des Componisten seine Anwendung in auffallender Weise beabsichtigt, allein dem Musikdirector zustehen, der am Ende doch in gewissem Sinne für Alles verantwortlich ist. —

Was endlich die Ensemble-Stücke in der dramatischen Gesangs-Musik betrifft, so kann ich nicht im Zweifel sein, daß sowohl der höher gebildete Musiker, als auch der wirklich musikalische Sänger, der Gesangs-Künstler, meine Ansichten darüber billigen und das etwas scharfe Urtheil über ihre gewöhnliche mangelhafte Ausführung unterschreiben wird. Bei den Ensemble-Stücken in dem dramatischen Gesange und ihrer Ausführung müssen mehr oder weniger die nämlichen Fragen zur Sprache kommen und dieselben Rücksichten beobachtet werden, wie bei der Instrumental-Musik, d. h. mit den nöthigen Modificationen hinsichtlich der Gesangesinstrumente, der Stimmen. Die erste Rücksicht ist das Wort selbst, das, wie wir wissen, etwas Ganzes, Vereinigtes bedeutet. Der gebildete Sänger wird daher vor Allem diese Rücksicht bei der Ausführung seines Parts in allen Theilen einwirken lassen; er wird seine Stellung dabei von einer anderen als der gewöhnlichen Seite und sogar öfters, zum Vortheil für das Ganze, als untergeordnet betrachten; sein richtiges, durch sein allgemeines musikalisches Urtheil geläutertes, Gefühl wird ihm zweifellos vorschreiben, wie er diese oder jene bedeutendere musikalische Phrase oder Periode, des Charakters wegen, hervorheben, und wie er im Gegentheil andere minder wichtigen, mehr zur Unterstützung und Vervollständigung der Harmonie vorgeschriebenen, Töne und Stellen, des Allgemein-Effectes wegen, in den Hintergrund treten lassen muß. — Es ist nicht zu leugnen, daß es keine leichte Aufgabe für den dramatischen Sänger ist, hierbei das der Vollendung nahe Kommende zu bieten, und man kann gewiß die richtige Behandlung der Ensemble-Stücke als den Probirstein für den wirklichen Gesangskünstler betrachten. Aber wie lohnend ist auch ein Musikstück der Art, das von allen Theilen mit dem richtigen Ausdruck und mit völliger Abgleichung in Reinheit und Stärke des Tones vorgetragen wird; welchen Effect und Eindruck kann es hervorbringen! Nehmen wir nur einen Choral, der uns mit einfacher Besetzung vollendet in der Ausführung geboten wird. Umschwebt uns nicht bei seiner Anhörung eine höhere Welt?! Wird uns nicht gewissermaßen mit ihm das Erhabene, das Göttliche in dem Menschen, das nicht allein für diese Erde bestimmt ist, in deutlich-sprechender Ueberzeugung in unsere Seele gehaucht?! Wahrlich! es ist nicht übertrieben, wenn man den künstlerischen Zusammenklang der menschlichen Gesangsstimmen als das Größte, Erhabenste, als den Triumph der Kunst, als das Sinnbild einer himmlischen Vollendung hinzustellen wagt! — Aber wie wenig wird im Allgemeinen bei den dramatischen Sängern nach jenem Triumphe der Kunst hingestrebt. Hören wir nicht oft genug, daß in den Ensemble-Stücken die erste Stimme von der zweiten, untergeordneten, aus Eitelkeit, falsch angewendetem Ehrgeize überschrien wird?! Brummt nicht selten der Baß ohne besondere Aufforderung von Sei-

ten des Componisten, seine einfache Unterlage zur Harmonie in die zart getragenen Sopran- und Tenorstimmen mit roher, alles zerstörender Gewalt hinein?! Bringt bisweilen nicht ein weiblicher Sänger, trotz aller Protestationen des verständigern Directors, einen harmoniefremden Ton in seinen Part, nur um eine ihm besonders gut zu Gebot stehende Lage seiner Stimme oder seine Höhe zu zeigen?! Passirt dies manchmal nicht bei Werken, die so heilig in der Kunstgeschichte dastehen, daß es als eine wirkliche musikalische Sünde betrachtet werden muß? — Hier muß und müßte wiederum der Dirigent eingreifen; müßte, wie ich bei anderer Stelle schon bemerkte, alle unpassende Discretion bei Seite setzend, nur das Rechte und dasjenige verlangen, was vor jedem gebildeten Kunst-Forum die Probe hält! —

Ich muß mir, ehe ich zum Schlusse komme, hier, im Einklange mit dem eben Gesagten, noch eine Bemerkung erlauben, die wohl auch an ihrem Platze sein dürfte; ich meine das Verhältniß, in welches sich manche dramatischen Sänger zu dem Musikdirector oder Kapellmeister gestellt haben, und das ich als ein wirkliches Mißverhältniß betrachte. Die Fälle sind nicht gar selten, daß eine schöne Stimme, der von dem Publikum gehuldigt wird, als Mittel dient, um den Director auch bei den Vorfällen zu dominiren, bei welchen er in seinem guten Rechte ist. Er ist aber immer im Rechte, sobald er Zurechtweisung, ja sogar Tadel zum Vortheil für die Sache selbst und in anständiger Form ausspricht. Leider ist aber jenes Mißverhältniß an vielen Orten gewissermaßen stereotyp geworden, und die Ignoranz knechtet, zum Nachtheil für die Kunst, ganze Institute. Das sollte nicht sein. Jedes Zusammenwirken im menschlichen Leben muß Einen Kopf, eine leitende Hand haben, wenn dabei etwas Respectables erzielt werden soll, und jeder Director, der Gefühl angemessener Künstlerschaft für seine Stellung in sich trägt, wird daher keinen Anstand nehmen, die Mittel mit größter Consequenz anzuwenden, welche zur Abrundung der auszuführenden Kunstwerke nöthig sind, und die ihm als verantwortlicher Chef eines Kunstinstituts in die Hand gelegt wurden. —

Indem ich schließe, wünsche und hoffe ich mit dem Vorstehenden der Wahrheit in einem Fache der Musik nahe gekommen zu sein, welches leider so selten mit Freimüthigkeit öffentlich besprochen wird. Ich habe freilich nur meine eigenen Beobachtungen und geringen Erfahrungen darin niedergelegt, und bin deßhalb hinlänglich befriedigt, wenn sie nur als Anregung zu weiteren, vielleicht besseren, Auseinandersetzungen von anderer Seite Veranlassung geben. Meine Bemerkungen sind ferner ohne alle Beziehung nur dem Allgemeinen gewidmet, und ich erkannte immer und erkenne noch jedes Verdienst gerne und doppelt an, daß sich das Höhere, Bessere und Vorzüglichere zum Ziele gesteckt hat. Von dieser letzten Seite wird mir nun auch, dessen bin ich gewiß, die Anerkennung zu Theil werden müssen, daß ich für die Wahrheit, für das Recht, für die gute Sache gestritten habe. —

Darmstadt.

Aug. Müller.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. (Berichtigung.) Die Notiz über das in Merseburg am 21sten und 22sten d. M. abgehaltene Jahresfest des Sängerbundes an der Saale in Nr. 42, nennt irrthümlich Musikdirector Ritter in Magdeburg als den einzigen Orgelspieler des Tages. Die Orgel-Introduction des ersten Theiles hatte Musikdirector Engel in Merseburg übernommen, und zum Vortrage eine von ihm componirte und bei Hrn. Goedsche in Meißen erschienene Piece gewählt; (Präludium u. Fuge in A-Dur.) Zur Introduction des 2ten Theiles, spielte Ritter seine neue Orgel-Sonate.

Todesfälle. Am 9ten Mai starb in Wien der Tonkünstler und Componist Joseph von Blumenthal in seinem 70sten Lebensjahre. Eine in Folge eines Schlagflusses eingetretene körperliche Lähmung fesselte ihn die sieben letzten Jahre an das Zimmer. Früher Violinist am Theater an der Wien, ertheilte er, der selbst ein Schüler des Abbé Vogler war, später mit großen Erfolge Unterricht in der Musik, namentlich in der Harmonielehre. Seine Compositionen, mehrentheils instructive Violinstücke, haben große Anerkennung gefunden, eine Anerkennung, die Blumenthal auch als Mensch in reichstem Maaße gebühret.

Vermischtes.

Concert im Saale des Schauspielhauses in Berlin am 16ten Mai. Fl. Geyer schreibt darüber in der Spenerschen Zeitung:

Wir haben heute über eine besondre, seltne Festlichkeit, nämlich über eine Krönung im Reiche der Töne, zu berichten. Da es an größeren, umfassenderen Compositionen für Männergesang fehlt, während das Lied vorzugsweise bedacht ist, hatte die hiesige Akademie für Männergesang einen Ehrensold von Einhundert Thalern auf eine Composition in dramatischer Form, für Solo- und überwiegenden Chor-Gesang für Männerstimmen, unter Begleitung des Orchesters gesetzt. Als Preisrichter hatte dieselbe die um den Männergesang verdienten Meister, Friedrich Schneider in Dessau, Carl Löwe in Stettin und Aug. Neithardt in Berlin, so

wie die beiden Leiter der genannten Akademie Wieprecht und Geyer ausersehen. Die Composition sollte bei ihrer Aufführung den Zeitraum von etwa einer Stunde einnehmen. Es waren auf jenes Preisausschreiben mehrere tüchtige Arbeiten eingeliefert worden, von denen, streng genommen, jedoch nur zwei den Bedingungen der Aufgabe vollständig entsprachen. Der einen, betitelt: „Der Sängerkampf" mit dem Motto: „Nicht Jeglichem erscheint Apollon" ist in Rücksicht auf die erfüllten Bedingungen die Ehre der Erwähnung eingeräumt, der Preis aber einstimmig der Arbeit: „Eine Nacht auf dem Meere", dramatisches Tongemälde betitelt und mit dem Wahlspruch: „Und sollt' es Einen nur erfreu'n, es sollte nicht das Lied mich reu'n" zuerkannt worden. Der versiegelte Namenszettel, von den anwesenden vier letztgenannten Preisrichtern geprüft und anerkannt, wurde nunmehr vor der Aufführung erbrochen und ergab als den Componisten dieser Arbeit:

Wilhelm Tschirch, städtischer Musikdirector in Liegnitz.

Oeffentlich aufgerufen, trat derselbe hervor, und empfing unter allgemeiner Begrüßung und dreimaligen Tusch des Orchesters, den Lorbeer des Siegers. Abgesehen von dem Werthe der Arbeit hat somit das Institut und deren Leiter das Verdienst, einen Künstler auf das Ehrenvollste in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben und auch wir begrüßen ihn mit warmem Händedruck. Ehe wir über das Werk sprechen, sei es uns vergönnt, zuvor ein Bekenntniß abzulegen. Preisarbeiten haben stets bedingten Werth. Sie sind und sollen nichts weiter sein, als unter den Bewerbenden die würdigsten Arbeiten. An dergleichen Werke sind nicht selten von der Kritik allzuhohe Ansprüche erhoben, und, was noch mehr, auch wohl die Richter getadelt worden. Es ist aber von den Letzteren sehr weise, wenn sie sich nicht auf absolut hohe Forderungen setzen, weil alsdann weder in diesem Falle, noch sonst je, ein Preis gegeben werden dürfte, sondern das Ausschreiben eines solchen, einer Spiegelfechterei, einem Nur so thun gliche. Der einmal ausgesetzte Preis muß also jedesmal und jedenfalls gegeben werden, gleichwohl ob die Förderung der Kunst im Ganzen, oder des Künstlers im Einzelnen, dadurch erzielt wird. Wir führen dies deshalb an, damit man nicht Ansprüche an die Arbeit mache, womit weder dem Componisten, noch den Richtern gedient werden würde. Gewiß ist, daß wie die Idee eine ansprechende, glückliche ist: eine Nacht auf dem Meere zu malen, auch deren dichterische (die Dichtung ist von Stiller) und tonkünstlerische Ausführung gleich anziehend und erschöpfend durchgeführt erachtet werden kann. Kaum darf hervorgehoben werden, wie glücklich für den Männerchor als Vorwurf: das Seeleben in seinen Leiden und Freuden gewählt worden ist, und wenn auch nicht eigentlich ein dramatischer Faden durch das Werk läuft, so sind die Situationen in Zusammenhang gebracht, indem sie sich an das Thema halten. Wer vermuthet nicht vor Allem einen Sturm, dann ein Matrosenlied, einen Hymnus an die sternbesäete Nacht; den Gruß an die Heimath und Liebe, Rettung aus Noth und Dankgebet nach überstandener Gefahr? Alles höchst dankbare Stellungen für den Männergesang! Der Componist hat sie aber auch nicht minder dankbar aufgefaßt und wiedergegeben und zwar dankbar für Stimmen, flüssig im Styl (der nur in den Figuren etwas veraltet ist) sehr tüchtig im Contrapunkt und besonders glänzend im Orchester, so daß sein Werk überall leicht und gefällig ausführbar gefunden werden wird. Der erste Chor: „Hymnus an die Nacht", macht eine schöne Wirkung; vollendet wäre derselbe, ließe sich der Gesang nicht öfter durch die Begleitung unterbrechen. Ueberaus lebendig ist dagegen der Chor: „Blaset frisch ihr muntern Winde", ein Glanzstück für Chor und Orchester. Das zwischen den beiden Chören liegende Duo: „Glückliche Fahrt" ist artig, im Styl der Operette, nur fehlt ein Schlußeffect. Die vierte Nummer: „Windstille", ergeht sich recitativisch in einer Betrachtung über das Meer, das, eben noch stille, dann tückische: „Es ist der Panther auf der Lauer, ein Satz — und todt ist die Gazelle" — sehr wirkungsvoll erfunden. Das tiefe langgehaltene A der Contrabässe drückt ähnlich, wie Felicien David die Wüste andeutet, dessen Werk die nächste Beziehung zu dem unsrigen haben dürfte, „das schauerliche Schweigen" sehr treffend aus. Ein Matrosenlied mit Chor ist von ungemein lebendiger Haltung und meisterhafter Instrumentation, und wurde von Hrn. Fischer und dem Chore brav vorgetragen. „Heimath und Liebe", einem Liede des Capitains können wir mit Gewißheit viele Verehrer voraussagen. Hr. Mantius wußte demselben mit seinem gefühlvollen Vortrage besondern Antheil zu erwecken. „Den Sturm auf den Meere" halten wir für die bedeutendste Nummer des Werkes. Erschütternd wirkt der Chor mit den Angstrufen: „Himmelhoch thürmt sich die Welle, Gott sei uns gnädig". Der Uebergang zur Ruhe, wenn sich der Sturm legt, ist ein dramatisch glücklicher Wurf: „Neu lacht das Glück, es schwand die Noth, besiegt sind Sturm und Tod." So ist endlich noch die „Rettung" gelungen, und eine prachtvolle Fuge: „Preis und Ehre Deinen Namen!" macht einen glanzvollen Schluß. Die befriedigende Ausführung des Werkes erregte eben so sehr, als dasselbe, die Theilnahme der Versammlung. Doch bedauern wir lebhaft, wie wenig zahlreich das Publikum vertreten war. hier, wo es den Sinn für die Kunst einmal bethätigen konnte. Doch haben wir Viele in Verdacht, daß sie nur da erscheinen, wo eine Eitelkeit darin zu suchen ist, daß auch sie da gewesen sind. Fast sämmtliche Tonkünstler Berlin's, unter ihnen Hr. Meyerbeer, hatten sich dagegen eingefunden. Das Unternehmen des Frauenvereins zur Erwerbung eines vaterländischen Kriegsfahrzeuges dürfte jedoch nicht um eine Handbreit gefördert worden sein. Gleichwohl gedenken wir schließlich noch aller derjenigen Künstler, welche so gütig waren, dasselbe sonst noch mit ihren Talenten zu unterstützen.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.
Zweiunddreißigster Band.

№ 47.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.
Den 11. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Einige Worte über Malerei in der Tonkunst.

Von F. Brendel.

Indem ich dem in der Ueberschrift bezeichneten Gegenstand eine kurze Betrachtung widme, scheint es, daß ich etwas schon längst Erörtertes wieder zu bringen unternehme. Dies ist allerdings der Fall. Besprochen ist der bezeichnete Gegenstand schon oft, aber eine bestimmte, klare Entscheidung herbeizuführen, ist, streng genommen, bis jetzt nicht gelungen, und es erklärt sich hieraus die Unklarheit der meisten Musiker hinsichtlich dieser Frage. Nicht allein, daß wir auf praktischem Gebiet, d. h. in der Composition selbst thatsächlich großer Unsicherheit und Unklarheit der Ansicht begegnen, auch in der Theorie zeigt sich die größte Meinungsverschiedenheit; die Lehre selbst ist schwankend, und bald dem einen, bald dem anderen Extrem sich zuneigend. Ein recht schlagendes Zeugniß für diese Unklarheit mögen die nachstehend mitgetheilten Worte eines englischen Kunstrichters geben. Sie veranschaulichen die Unsicherheit des Urtheils, das Hinüber- und Herüber-Schwanken, die bisherige Halbheit, welche weder entschieden zu verdammen, noch entschieden anzuerkennen wagt:

„Nur Mangel an Urtheilskraft kann die kindischen Nachahmungsversuche von Tönen, selbst in Werken großer Meister bewundern, und noch thörichter ist es, sie zu dort zu suchen, wo sie wirklich nicht bestehen. Solche Nachahmungen waren sehr im Schwange in der frühern Zeit, wo die Tonkunst sich noch in ihrer Kindheit befand, doch dieselbe Läuterung des Geschmackes, welche Zoten, Wortspiele und Wortwitze aus den Dichterwerken verbannte, schied diese Formen aus den Tonwerken. Händel sündigt gegen den guten Geschmack, wenn er das Niederfallen auf das Angesicht dadurch ausdrückt, daß die Tonzeuge von einem hohen Tone zu einem sehr tiefen herabspringen, wenn in einem seiner Gesänge „Tief in Qual und hoch in Leidenschaft" das Wort tief immer in einem tiefen, das Wort hoch immer in einem hohen Tone ausgedrückt wird, wenn er in „Israel in Egypten" das Hüpfen der Frösche durch eine hüpfende Form in der Begleitung ausmalen will. Jetzt wird viel weniger gegen die Schranke verstoßen innerhalb welcher sich die musikalische Nachahmung halten soll. Die Tonkunst, die blos in Tönen besteht, kann unmittelbar nur reine Töne nachahmen. So kann der Gesang der Vögel, das Murmeln der Bäche, das Tosen der Waldströme, das Heulen des Sturmes, das Rollen des Donners, das Läuten der Glocken u. s. w. geistreich nachgeahmt angenehme Stimmungen hervorrufen, besonders wenn diese Töne durch die Tonbühne ausgedrückt werden. Wenn sie aber durch die Gesangstimmen nachgebildet werden, gewähren sie den unangenehmen Eindruck der Possenreißerei. Das Geschrei der edleren Thiere, wie das Gebrüll des Löwen mag aufgenommen werden, jedoch nur sparsam selbst in ernsten Tonwerken; doch sonst zeugen Nachahmungen der Thierstimmen, ausgenommen in launigen Werken, von

sehr schlechtem Geschmacke. Haydn gibt in seiner Schöpfung in der Begleitung der Recitative, welche die Schöpfung der Thiere erzählen, sowohl das Schnarchen als Bäumen des Rosses — ein Einfall, der in einem so großartigen Werke wohl nicht passend ist. Neben dieser Nachahmung giebt es noch eine Art von mittelbarer, wobei durch Töne Gedanken ausgedrückt werden, die in das Gebiet der übrigen Sinne fallen. Und zwar durch Klänge, welche ähnliche Gefühle in uns anregen, als es die nachzuahmenden Dinge thun. Von solcher Art ist die vielgepriesene Stelle in Haydn's Schöpfung „und Gott sprach, es werde Licht! und es ward Licht!" in welcher der Glanz des Lichtes ausgedrückt wird durch einen kühnen Uebergang in eine neue frische Tonfülle. Die Stelle hat unläugbar eine großartige Wirkung, würde aber ohne das erläuternde Hinzutreten der Worte nie verstanden werden; als ob sie mit Licht irgend einen Zusammenhang habe. In derselben Weise drückt Haydn den Sonnenaufgang aus und zwar dadurch: daß er blos ein, oder zwei Tonzeuge leise beginnen läßt, daß nun immer mehr und lauter eingefallen wird bis zuletzt das Möglichststarke der vollen Tonbühne, nach der Dämmerung das volle Licht ausströmen soll. Der Tonmeister will hier auf das Ohr (plötzlich oder stufenweise) in der Art wirken, als Licht auf das Auge wirkt und also das Gemüth in ähnlicher Weise anregen. Die Tonkunst muß sich hierauf beschränken. Versuche, das Große, Prächtige und Schöne der Naturerscheinungen in dieser Weise darzustellen, werden gewöhnlich ansprechen; weil selbst dann, wenn der Tonsetzer nicht im Stande ist den Gegenstand deutlich vorzuführen, die Bilder, die seine Seele erfüllen, dem Werke den Stempel des Eigenthümlichen aufdrücken, der trotz der Unbestimmtheit der Tonkunst den Hörer einnimmt. Doch bleibt es immer gefährlich sich solchen Schilderungen hinzugeben. Wir können nicht umhin zu behaupten, daß z. B. Haydn in seiner Schöpfung, wenn er den Sprung des Tigers, den Galopp des Rosses, das Kriechen des Wurmes, das Tummeln des Wallfisches schildert, solche widerharrige Mittel dazu nöthig hat, die im Gegensatze mit dem Ernste und der Würde des großen Werkes stehen. In „den Jahreszeiten" desselben großen Tonmeisters sind die nachahmenden oder beschreibenden Stellen, welche vorkommen mehr übereinstimmend mit der Natur der Sache, also bei weitem weniger störend. Die Sinfonia pastorale des berühmten Beethoven ist ein äußerst liebliches Werk beschreibender Tonkunst. Es gehört freilich ein Schlüssel dazu alle Andeutungen des Meisters zu verstehen, doch wenn alle diese Ueberschriften des Werkes verstanden sind, wie füllt es dann auch das Gemüth mit den lieblichsten Bildern des Landlebens!"

Die Malerei auf dem Gebiete der Tonkunst wurde längere Zeit hindurch gänzlich verworfen; sie wurde als unkünstlerisch, als eine Verirrung des Geschmacks bezeichnet; noch gibt es Viele, welche über die Malerei in Haydn's Oratorien die Achseln zucken und auch die Pastoralsymphonie von der Hand weisen. Dafür fand die entgegengesetzte Ansicht später in A. B. Marx einen entschiedenen Vertreter. Dieser sprach in seiner Brochüre: „Ueber Malerei in der Tonkunst. Ein Maigruß an die Kunstphilosophen" entschieden aus: „sie sei fortan erlaubt." Aber es war die erwähnte Schrift eine Jugendarbeit, in welcher das im Ganzen richtige Gefühl, wie mir scheinen will, noch nicht den entsprechenden Ausdruck durch Worte fand. Die dort gewonnenen Resultate sind nicht frei von Einseitigkeit, und in Folge derselben geeignet, auf Abwege zu führen.

Betrachten wir die Werke der Tonkunst selbst. Die moderne Musik zeigt das entschiedenste Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks, nach möglichster Schärfe der Charakteristik auch in der reinen Instrumentalmusik. Bestimmt erfaßbare poetische Seelenzustände zur Darstellung zu bringen, ist das gemeinsame Streben, und um diesen Zweck zu erreichen, werden alle zu Gebote stehenden Mittel, Schilderungen der manichfachsten Art, wird Malerei zu Hülfe genommen. Man darf nur an Mendelssohn's Ouverturen erinnern, um dieß bestätigt zu finden. Die moderne Musik zeigt innerhalb ihres Gebietes entschieden eine Hinneigung zur Malerei und es fällt dadurch ein bedeutendes Gewicht in die Waagschale der durch den genannten geistvollen Theoretiker vertretenen Ansicht. Andererseits aber bietet uns die Tagesliteratur Werke dieser Gattung, vor denen das nicht irre geleitete Gefühl entschieden als vor einer Verirrung warnt. Wir finden endlich auch jene Richtung der reinen Tonkunst vertreten, welche der Mozart'schen Bahn folgend, aller Malerei entschieden feindlich gesinnt ist.

Es entsteht die Frage, ob Malerei in der Tonkunst gestattet, und wenn dieß der Fall, bis wie weit dieselbe erlaubt, welches die Grenzlinie ist, die das Echte von dem Unechten scheidet. Die Betrachtung der Werke der Tonkunst selbst giebt uns keinen sichern Maßstab an die Hand; die verschiedenen, entgegenstehenden Ansichten finden sämmtlich Gründe in denselben, ihre Behauptungen zu stützen; wir müssen einen anderen Standtpunkt der Betrachtung suchen, um zu einem bestimmten Resultate zu gelangen.

Früher, vor dem Aufschwunge der modernen Aesthetik, fand man das Ziel und den Zweck der Kunst in der Nachahmung der Natur; getreue Nachbildung des Gegebenen galt für die Aufgabe insbesondere der bildenden Künste. Da alle Künste an der Erscheinung haften, war es natürlich, wenn die sinnliche

Seite als von besonderer Wichtigkeit betrachtet wurde, das Ideale sich den Blicken entzog, und die materielle Grundlage als das einzig Wahre erschien. Die moderne Philosophie hat das Berechtigte dieser Ansicht erkannt, zugleich die Einseitigkeit darin nachgewiesen. Ihr voran ging die Poesie. Der große Aufschwung derselben, die hohe Ansicht, welche durch unsere ersten Dichter über Poesie und Kunst ausgesprochen wurde, gab diesen eine ganz andere Bedeutung. Die geistige Seite der Kunst kam mehr und mehr zum Bewußtsein, das Schöpferische in der künstlerischen Thätigkeit*), die Einsicht, wie das Wesen der Kunst in der wechselseitigen Durchdringung eines geistigen und Materiellen besteht, wie das Geistige das über das Materielle Uebergreifende, dasselbe Gestaltende, in einem Brennpunkt concentrirende ist. Das wissenschaftliche Resultat dieser höheren Anschauung war die Erkenntniß der idealen Natur der Kunst. Betrachten wir die Werke der Tonkunst, um den Einfluß dieser Ansichten auf dieselben zu erkennen, so finden wir im vorigen Jahrhundert und früher als das Princip der Nachahmung des Aeußeren noch das herrschende war, viele platte, prosaische Nachahmungen äußerer Vorgänge und Gegenstände durch Töne. C. F. Becker, in seiner „Geschichte der Hausmusik" theilt mehrere derartige Beispiele mit. Selbst Händel und Bach waren nicht frei von solcher Anschauungsweise. Mit der sich heraus arbeitenden, eben erwähnten höheren Kunstauffassung, zugleich mit der poetischeren Auffassung, welche auf dem Gebiete der Tonkunst sich geltend machte, fand die gegenüberstehende Ansicht, die alles Derartige als geschmacklos und der Kunst unwürdig verwarf, Boden. Jetzt belächelte man jene aus kindlicher naiver Anschauung hervorgegangenen Gebilde. Mozart's Instrumentalmusik zeigt uns die von allen Aeußerlichkeiten freie, reine Tonkunst als solche. Dem trat Beethoven wiederum gegenüber. Auf höherem Standpunkt und mit Bewußtsein verläßt er das Gebiet der reinen Tonkunst, nimmt in seinem Werke äußere Schilderungen auf, zeichnet bestimmte Situationen, und begründete dadurch die neueste Richtung.

Als sicheres Resultat der gesammten modernen Kunst in Praxis und Theorie stellt sich uns jene Forderung dar, daß in dem Kunstwerk der geistigen wie der materiellen Seite gleiche Rechnung getragen werde. Man verlangt dieß schon von dem Portraitmaler, demjenigen, welcher am meisten seine Kunst an das Aeußerliche und Zufällige hingiebt; eine blos äußerliche Nachbildung der Gesichtszüge genügt nicht; man verlangt, daß der Portraitmaler das innere Seelenleben des Individuums zur Darstellung bringe, und die Gesichtszüge als die nothwendige Erscheinung desselben auffasse. Künstlich nachgeahmte Blumen- und Fruchtstücke lassen den Beschauer kalt; man verlangt daß die gemalte Traube uns schwellend zum Genusse einlade, und so die Freude am Dasein erwecke. Reiche Stoffe, noch so künstlich nachgebildet, sind etwas Aermliches und Todtes, wenn sie nicht die Behäbigkeit eines glücklichen Lebens dadurch zur Anschauung bringen. Fehlt solchen Darstellungen diese poetische Färbung, so sind sie nichts als technische Studien.

Wenden wir das Gesagte auf Musik an.

Der Kreis der Gegenstände, die sich ihr darbieten, ist ein viel beschränkterer; die innerliche Kunst der Töne kann aus dem Reiche des Hörbaren nur sehr wenig für ihre Zwecke benutzen. Möge aber auch der Tonkünstler mit noch so großer Sorgfalt bei der Auswahl der Gegenstände aus dem Reiche des Hörbaren, welche er nachbildet, verfahren, seine Nachbildung wird dasselbe Schicksal treffen, wie die blos äußerliche Nachbildung sichtbarer Gegenstände in der Malerei, wenn seine Schilderung des belebenden, poetischen Hauches entbehrt. Es lassen sich innerhalb solcher Nachahmung noch zwei Stufen unterscheiden. Entweder der Künstler bildet das Hörbare möglichst getreu nach, so daß sein Hauptbestreben ist, mit Hintansetzung der Forderungen seiner Kunst nur möglichst getreu zu copiren; — in dem Falle, z. B. wenn er sich anderer als rein künstlerischer Mittel bedient, der Kanonenmaschinen etwa, wie in Beethoven's Schlachtsymphonie, um den Kanonendonner ja recht vernehmbar zu Gehör zu bringen; — oder er bildet nur in soweit nach, als die als streng kunstmäßig anerkannten Mittel es ihm gestatten. Im ersteren Falle wird er entschieden ein ästhetisches Ungeheuer, eine Carricatur (wie Beethoven's Schlachtsymphonie es ist) zur Welt bringen, im anderen zweiten Falle etwas technisch aber nicht künstlerisch im höheren Sinne des Worts Befriedigendes, etwas, was wie erwähnt, mit jenen Portraits, die sich ausschließlich auf äußere Nachahmung beschränken, auf eine Stufe zu stellen ist. Entsprechend den vorhin angedeuteten Gesichtspunkten ist das wahre Kunstwerk nur dann zu

*) Göthe läßt das Wesen derselben tief erfassend, in dem, dem Faust vorangestellten Vorspiel auf dem Theater, den Dichter sagen:

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt?
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durch einander klingt;
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt?"

erlangen, wenn die Nachbildung des Aeußern durch die poetische Idee des ganzen Werkes belebt ist, sobald demnach die Nachahmung nicht um ihrer selbstwillen da ist, sondern nur als Erscheinung, als Ausdruck der Idee auftritt. Wiedergeboren im Innern des Künstlers muß das Aeußerliche sein, aus dem Innern hervorgehen, dann aber ist auch jede Nachbildung von Gegenständen aus dem Reiche des Hörbaren, aus der äußeren Natur erlaubt, selbst Schlachtgemälde, vorausgesetzt, daß sich der Künstler dabei nur rein künstlerischer Mittel bedient, denn mit Kanonenmaschienen und dergleichen fällt er aus der Idealität der Kunst heraus in die platte, prosaische Wirklichkeit. Die Malereien in Haydn's Oratorien erscheinen als Momente eines größeren Ganzen, sie sind getragen von der poetischen Idee des Ganzen, und es ist daher entschieden Zopf zu nennen, wenn man von diesen Malereien im Ganzen und ohne Unterschied nichts wissen will. Verirrt sich Haydn zuweilen in das Spielende, oder verletzt er den geläuterteren Geschmack, so entschuldigt dies doch die kindliche Anschauungsweise, die Frische und Ursprünglichkeit, welche uns überall entgegentritt.

Dieselbe Rechtfertigung, aber noch im höheren Sinne, gilt von der Pastoralsymphonie. Die scheinbaren Aeußerlichkeiten darin sind nur Ausdruck der Idee, eine hohe geistige Anschauung liegt dem Werke zu Grunde, und ich muß es, im gerechten Unwillen über die Macht einmal eingewurzelter Vorurtheile, Beschränktheit nennen, gerade diesem Werke, einem der bedeutungsvollsten für Beethoven und die Neuzeit überhaupt, nur eine untergeordnete Geltung zugestehen zu wollen.

(Schluß folgt.)

Aus Basel.

Am verwichenen Donnerstage (16ten Mai) fand hier ein großes Concert statt, dessen Kräfte, mit wenigen Ausnahmen, alle aus Basel selbst stammten, das aber trotz des ungünstigen regnerischen Wetters zahlreich aus der ganzen Schweiz, aus dem Breisgaue, Sundgaue und Elsaß besucht wurde; das um so mehr Kunstfreunde und Kunstverständige herbeizog, als es gleichzeitig mit der Ausstellung des eidgenössischen Kunstvereines verbunden, ein Volksfest im höchsten und reinsten Sinne war. Die tonlichen Aufführungen erstreckten sich, die Vorübungen natürlich abgerechnet, nur über einen Abend und brachten „des Heilands letzte Stunde" von Spohr und den 42ten Psalm Mendelssohn-Bartholdys zu Gehör, gaben also nur Tonwerke der ernstesten und erhabensten Richtung.

Es giebt auch viele andere Städte, wo Werke solcher Art unter anderen zur Aufführung kommen, aber in manchen mag man diese Werke weniger der Geschmacksrichtung und der Vielseitigkeit der Hörer wegen geben, als aus dem Grunde: um sich mit der Aufführung zu brüsten, weil es eben Tagesordnung geworden in großen Städten, eben solche gewichtige ernste Werke aufzuführen. In Basel kamen, wie gesagt nur diese ernsten Werke zur Aufführung, zeigte die Hörerschaft aber auch, daß sie diese ernsten Werke vollkommen auffassen konnte, daß sie Sinn und Geschmack für dieselbe hatte.

Ueber das Spohr'sche Werk müssen wir vorausschicken: daß es nicht in der Form der alten Oratorien gehalten, daß es viel bühnlicher gefügt ist, daß aber in demselben, gegenüber den früheren Spohr'schen derartigen Werken, ein Aufschwung nicht zu verkennen ist. Der Meister hat vielfach seine frühern Ueberglätte verloren, ist großartiger und markiger geworden, so daß er manchmal kaum wieder zu erkennen ist. Unter den gelungensten Stellen müssen wir das Soloquartett anführen, ferner einen Kanon von wunderbarer Wirkung, die große Arie Mariens im zweiten Theile mit Begleitung der Soloinstrumente, überhaupt aber die kräftige Führung der Chöre und die großartigen Recitative. Ueber den Mendelssohn'schen Psalm haben wir nicht nöthig etwas zu sagen, da das richtige Urtheil über dieses Werk sich längst festgestellt.

Was die Aufführung betrifft, so war sie ausgezeichnet, und der Kern der Mitwirkenden, besonders der Gesangreigen, der sich auf 160 Sänger belief, bestand aus Baslern. Nur zum Streichquartette hatten sich fremde Gäste eingefunden. Unter diesen zeichneten sich die Geiger Mohr und Pleiner aus Freiburg im Breisgau, der Violoncellist Jobin aus Thann im Elsaß aus.

Die Solostimmen wurden allein von Kunstfreunden ausgeführt und in der That so vorzüglich als sie kaum durch Künstler vom Fache hätten ausgeführt werden können. Frau Reiter, die Gattin des Basler Musikdirectors, hatte die erste Sopranstimme eingeübt, da diese Dame aber plötzlich erkrankte und unfähig war, das Uebernommene auszuführen, war Frau Burkhardt an ihre Stelle getreten. Diese trug die betreffenden Nummern mit glockenheller Stimme, in seltener Reinheit, mit einer dem Gegenstande durchaus anpassenden Ausdrucke vor, sang so fest und klar, als ob sie seit lange mit der Rolle vertraut gewesen wäre. Ebenso ausgezeichnet sang Herr Holzmüller (Tenor), gleichfalls ein Dilettant, der in reiner Aussprache, wie in künstlerischer Gesangbildung vielen Künstlern vom Fache als Muster dienen könnte.

Ebenso anerkennenswerth als die vortreffliche Leistung der Gesangreigen, wie der Solopartieen war die Harmonie der Tonbühne, des Orchesters. Jede Stimme schien von einem wirklichen Künstler besetzt und jeder dieser Künstler trachtete in den großartigen Werken aufzugehen. Herr Musikdirector Reiter leitete das Ganze mit großer Umsicht und viel Geschick, beherrschte die gewaltigen Tonmassen mit Nachdruck und Leichtigkeit und wußte, besonders die Bewegung der einzelnen Theile immer richtig und würdig zu halten.

Was zum Schluße die Bewirthung der Gäste betrifft, so war diese so herzlich, so edel, ohne alle Schaustellung, ohne allen Prunk freundlich und zuvorkommend, als man dieses kaum anderswo finden mag, und jeder Gast, welcher das Fest verherrlichen half, welcher dem Tonfeste thätig mit beigewohnt hatte, trug trotz des fortdauernden unheimlichen Wetters, die herrlichsten und lieblichsten Bilder mit in seine Heimath hinüber.

Manno.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Ouvertüren.

G. Flügel, Op. 26. Concert-Ouvertüre Nr. 1 C-Moll für Orchester. Partitur. Trautwein (Guttentag). $1\frac{1}{2}$ Thlr. Arrangement für Pfte. zu vier Händen, $27\frac{1}{2}$ Sgr.

Cantaten mit Orchester.

C. H. Sämann, Op. 11. Beim Aufgang der Sonne, Dichtung von C. Koch, für Solo- und Chorstimmen mit Orchester. Clavierauszug. Peters. 25 Sgr.

— — —, Op. 12. Beim Untergang der Sonne, Dichtung von Th. Kosegarten, für Solo- und Chorstimmen mit Orchester. Clavierauszug. Ebendaselbst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

H. Litolff, Oeuvre 56. Second grand Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Meyer jun. 4 Thlr.

Für Pianoforte.

A. Bergt, Op. 9. Heft 1. Phantasiestücke. Whistling. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Lieder und Gesänge.

A. Conradi, Op. 13. Vier Lieder für 1 Singst. mit Pftebegl. Berlin, Damköhler. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Th. Hahn, Op. 16. Drei Lieder für 1 Sopranstimme mit Pftebegl. Bote u. Bock. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

P. A. Peters, Drei Gedichte von H. Peters (2tes Heft) für 1 Singst. mit Pftebegl. Bote u. Bock. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

S. Saloman, Op. 23. Sechs Lieder für 1 Singst. mit Pftebegl. Bote u. Bock. $17\frac{1}{2}$ Sgr.

W. Taubert, Op. 76. Sechs Lieder für 1 Singst. mit Pftebegl. Bote u. Bock. 25 Sgr.

C. G. P. Grädener, 4tes Werk. Vier Lieder für 1 Singst. mit Pftebegl. Jowien. $\frac{1}{2}$ Thlr.

W. Heiser, Op. 18. Die Grenadiere, von H. Heine, für 1 Baß- oder Baritonstimme mit Pftebegl. Challier. $\frac{7}{12}$ Thlr.

R. Franz, Op. 10. Sechs Gesänge für 1 Singst. mit Pftebegl. Whistling. $\frac{2}{3}$ Thlr.

F. Königsberg, Op. 2. Fünf Lieder für 1 Singst. mit Pftebegl. Schlesinger. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

F. G. Klauer, Deutsche Volksliedertafel. Eine Samm-

lung von Liedern und Gesängen für Männerchor. Eisleben, Kuhnt. Heft 1, 3½ Sgr.

Theils Originalcompositionen, theils Arrangirtes findet sich in diesem Hefte. Der Herausgeber hat zu ferneren Beiträgen aufgefordert, und wir glauben wohl, daß das Unternehmen, bei dem billigst gestellten Preise, eine weitere Verbreitung finden werde. Die 18 Lieder haben die HH. Klauer, Stein, Görgel, Par, Königsberg, Siebeck, Leitmann, Kindscher zu Verfassern, und der arrangirten darunter sind vier. So viel wir nach der bloßen Durchsicht beurtheilen können, scheinen die meisten Lieder hübsch gemacht zu sein, und wenn sich der Herausgeber enthält Spielereien, wie sie für Männergesang da sind, in die Sammlung aufzunehmen, so wird wohl seine Mühe durch einen glücklichen Erfolg belohnt werden.

Bücher, Zeitschriften.

W. Conradi, Theoretisch-praktische Gesangschule für Dilettanten. Schwerin, Kürschner'sche Verlagsbuchhandlung.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

J. Blumenthal, Op. 6. Deux Valses. **Nr. 1. Bote u. Bock.** 15 **Sgr.**

Nicht ohne Frische; die Klangwirkung ist eine gute, und das ist doch Etwas. Interessantes und Neues in Bezug auf Gedankliches haben wir aber nicht aufzufinden vermocht; die Schwierigkeit ist keine bedeutende.

C. Czerny, Op. 795. VIII Morceaux de Salon. **2 Hefte, Nr. 5 u. 6. Bote u. Bock.** à **10 Sgr.**

Ergüsse des vielschreibenden, vielgewandten und nimmermüden Czerny!! Wem schaudert nicht die Haut aus Ehrfurcht vor den gewaltigen Opuszahlen?! Wer bewundert nicht die V e r d i e n s t e des großen Industriellen?! — Auch die vorliegenden Stücke, benamset: Romanzina und La Galopade, zeugen von der Geschicklichkeit ihres Schöpfers und von seiner Kunstfertigkeit; sie sind rund und fließend, mit glatter, abgeschliffener Außenseite, aber ohne eigentlichen Kern. La Galopade dünkt uns bedeutender, als die Romanzina; sie kann auch als gute Octavenstudie dienen.

J. B. Duvernoy, Op. 183. Fantaisie sur l'opéra Joseph de Méhul. **Breitkopf u. Härtel.** 20 **Ngr.**

— — —, **Op. 185.** Fantaisie sur „la fée aux roses", opéra de Halévy. **Ebend.** 20 **Ngr.**

Diese beiden Phantasien haben nur die einzige Eigenthümlichkeit, daß sie nicht in derselben Tonart schließen, in der sie anfangen — weiter haben wir nichts Eigenthümliches entdeckt. Die Schwierigkeit ist nicht groß; es sieht manchmal nach Etwas aus — aber: bange machen gilt nicht!! —

G. Kuhe, Op. 22. Grande Fantaisie brillante sur des airs Bohémiens nationaux. **Mechetti. 1 Fl. 15 Kr. C.M.**

Ganz gewöhnlicher Zuschnitt, aber nicht ohne Interesse in Betreff des Figurenwesens. Es glänzt und schillert Alles, aber freilich auch nur dies.

W. Plachy, Op. 105. **Nr.** 1 u. 2. Deux Impromptus sur des airs Ruthéniennes. **Mechetti.** à **Nr. 30 Kr. C.M.**

Ganz dürftige und geistlose Bearbeitungen zweier Melodien, die den Titel: Wdowiec und Podolanka führen, und an und für sich gar nicht übel klingen. Solche Impromptus lassen sich zur Noth noch besser improvisiren.

A. Goria, Op. 51. Grande Fantaisie sur la Cavatine de l'opéra Il Corsaro par Verdi. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Hu, wie schwarz das aussieht! Man könnte fast, wie Napoleon zu Cherubini, sagen: Viel Noten, Herr Goria, sehr viel Noten! Aber ob wohl Hr. Goria eben so wie Cherubini antworten könnte: Grade so viel als nöthig sind?! ——

H. Rosellen, Op. 118. **Nr.** 1 u. 2. Les Napolitaines. Deux Fantaisies sur des airs napolitains. **Schott.** à 1 **Fl.**

Nicht um ein Haar anders, als die anderen Sachen des Hrn. Rosellen. Leere Klimperei, ohne besonderen Geschmack und ohne alle innere Berechtigung.

H. Cramer, Op. 59. Souvenir de Verdi. 3 Amusements caractéristiques sur des motifs de Macbeth. 3 **Hefte. Schott.** à 45 **Kr.**

Diese charakteristischen (sic) Amüsements führen die Benennung: Amusement fantastique, Amusement galant und Amusement héroique — das könnte man doch füglich Unsinn nennen?! — Außerdem sind auch die Sachen noch von einer bodenlosen Seichtigkeit, und treten dabei mit unverschämter Prätention auf.

F. Beyer, Op. 105. 6 Morceaux élégants sur des airs allemands favoris. 5ème Suite. 6 **Hefte. Schott.** à 54 **Kr.**

Die armen deutschen Lieder, wie sind sie zu bedauern, daß sie sich so von Hrn. Beyer laceriren lassen müssen! Es ist grauenvoll zu sehen, wie ihnen die Glieder verrenkt werden auf dem Prokrustes-Bett der Beyer'schen Geschmacklosigkeit, wie sie stöhnen und ächzen unter dem Wust von bettelhaftem Plunder, der sie erstickt, und wie sie, die gemüthlichen deutschen Kinder Schubert's, Proch's, Lachner's u. s. w., zu den ekelhaftesten Pierrots-Sprüngen gezwungen werden.

M. Wadejski, Le Noël (Rolenda). Cantique spirituel slave, transcrit pour Piano. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

Effecte über Effecte — aber voilà tout! Die Nationalmelodie hat eben nur als solche einigen Werth.

J. Sprenger, Op. 1. Danse des Sylphides. Morceau caractéristique. **Mechetti. 45 Kr. C.M.**

Der Verfasser zeigt in diesem seinen Erstlingswerke blos daß er das Pianoforte effectvoll zu behandeln versteht; das eigentliche Schaffen, seiner selbst und nicht des Instrumentes willen, verhält sich sehr schüchtern im Hintergrunde. Den eigentlichen Namen eines Componisten müssen wir ihm noch vorenthalten, bis wir mehr und Ernstlicheres von ihm gesehen haben.

G. Kuhe, Op. 23. Trois Chansons pour Piano seul. **Mechetti. 1 Fl. 15 Kr. C.M.**

Es geht Alles recht hübsch gewöhnlich zu in diesen Chansons! Sie sind vornehm blasirt, und das ist ja auch heut zu Tage gewöhnlich! Man mißverstehe uns nicht — wir meinen unter gewöhnlich nicht gemein und trivial — Gott behüte! Die Lieder haben sogar Tournüre, aber sind gewöhnliche Elegants, feine Lions. — Das erste, la Barcarolle, dünkt uns besser, als die beiden anderen, le Départ und le Retour.

G. Hölzel, Lied ohne Worte. Witzendorf. 15 Kr. C.M.

Fade Süßelei, ohne Saft und Kraft; es sieht ordentlich hektisch aus.

(Prophetenliteratur.)

W. Krüger, Op. 20. Fantaisie brillante sur la Pastorale et la Marche du Sacre de l'op. le Prophète. **Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.**

F. Waldmüller, Op. 66. **Nr.** 1 u. 2. 2 Fantaisies sur le Prophète. **Witzendorf.** à **1 Fl. C.M.**

F. Liszt, Illustrations du Prophète. **Nr. 3. Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.**

Die Ueberfülle von Bearbeitungen aller Art, zu denen der Prophet Stoff gegeben, hat uns bewogen, diese unter dem Titel „Prophetenliteratur" zusammenzufassen. Der einzige Unterschied bei diesen meist nur industriellen Unternehmungen besteht in der mehr oder minder geschickten Behandlung und Verarbeitung des Gegebenen, und eine detaillirte Besprechung jedes einzelnen derartigen Stückes dürfte daher wohl nicht nöthig sein. — Die uns vorliegenden vier Stücke bringen sämmtlich dem bloßen Claviereffect ihre reichen Opfer, besonders die von Liszt und Krüger, wo es alle Hände voll zu thun giebt; die von Waldmüller sind verhältnißmäßig einfacher, obgleich sie keineswegs leicht sind.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

B. de Kwitka, Fantaisie sur un Air Bohémien-Russe pour le Violon. **Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.**

Die Violinpartie ist wirkungsvoll und glänzend, aber der eigentliche Compositionswerth ist gering anzuschlagen. Der Zuschnitt ist: Einleitung, Thema, Variationen, Adagio und Coda.

H. W. Ernst, Op. 24. Fantaisie brillante sur le Prophète pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano. **Breitkopf u. Härtel. Mit Piano 1 Thlr. 15 Ngr.**

Auch ein Stück Prophetenliteratur. Es läßt sich weiter nichts darüber sagen, als daß man dem Stücke ansieht, daß ein Virtuos die Compilation unternommen hat, und daß der gegebene Stoff im Sinne eines solchen benutzt worden ist.

A. Piatti, Op. 10. Amour et Caprice. Fantaisie pour Violoncello. **Schott. 1 Fl. 48 Kr.**

— —, **Op.** 10. La Suédoise. Caprice sur des airs nationaux pour Violoncello. **Schott. 1 Fl. 30 Kr.**

Beides vollblütige Virtuosenstücke; für tüchtige Spieler zum Brilliren und für minder tüchtige zum Studiren geschaffen.

J. Stransky, Op. 12. **Nr.** 6. Fleurs des operas. Six melodies pour Violoncello et Piano concertantes et faciles. **Witzendorf. 1 Fl. C.M.**

Es liegt uns keine Partitur vor, wir können daher kein unbedingtes Urtheil über die Wirkung geben. So viel wir aus den Stimmen zusammenlesen können, zeigt uns, daß das Stück, zu dem Motive aus Halévy's Musketiren der Königin genommen sind, seinem Zweck der leichtern und faßlichern Unterhaltung für Liebhaber Genüge leistet.

A. Lindner, Op. 12. **Nr.** 3. Paraphrases pour Violoncello. **Witzendorf. 1 Fl. 30 Kr.**

Der Prophet hat auch zu diesem Stücke das Material geliefert: dieses nun ist auf eine sehr zweckmäßige Weise verwendet worden, indem der Verfasser ein rundes, fließendes Ganze daraus bereitet hat. Es dürfte sich viele Freunde unter den amateurs erwerben, eben weil es seine Forderungen nicht zu hoch spannt, und doch dabei nicht seicht und trocken ist.

Tänze, Märsche.

A. Wallerstein, Op. 44 bis 49. Nouvelles Danses élégantes. **6 Hefte. Schott.** à **27 Kr.**

Der „Auteur de la célèbre Jenni Lind-Polka" (wie auf dem Titel steht) giebt uns hier sechs Tänze — Polkas' Galopps und Ländler — die den Freunden Terpsichore's vielen Spaß machen werden; sie sind ganz dazu gemacht, ihnen die Tanzlust in die Beine zu jagen, und weiter beanspruchen sie wohl kein Verdienst. Titel führen die Sachen auch, und zwar: Arbeiter-Polka, Studenten-Galopp, Grisetten-Polka, Dorf-Polka, Bauern-, Ländler- und Hochzeits-Polka.

Intelligenzblatt.

So eben ist in meinem Verlage erschienen das vom Herrn de Marchion in Concerten mit so vielem Beifall gesungene Lied:

Die Thräne,

Gedicht von C. Hafner,

für Sopran oder Tenor mit Piano

componirt von

F. Gumbert.

Op. 35. Pr. 7½ Sgr.

Ausgaben für Alt oder Bariton, so wie mit Guitarrebegleitung sind unter der Presse.

Cassel, den 7. Juni 1850.

C. Luckhardt, Musikhandlung.

***Schuberth & C.**, Hamburg, Leipzig, New-York.*

Verlags-Bericht, Monat Mai,

enthaltend: Zeitgemässe werthvolle Neuigkeiten in eleganter Ausstattung.

Beethoven, L. v., Oeuv. choisies p. Piano. Cah. 6. Adelaide, transcr. p. R. Willmers. 2te verb. Aufl. 15 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Souvenir à Franz Liszt, p. Piano. 7½ Sgr.

——— Souvenir à C. M. de Weber, p. Piano. 7½ Sgr.

Friedrich, E. F., 3 pet. Morceaux de Salon. Op. 34. (Andante de Mozart, var. — Rondo Valse — Moment musical.) 15 Sgr.

Hiller, Ferd., Impromptu p. Piano. Op. 40. 15 Sgr.

Krug, D., Lucia. Bouquet de Mélodies p. Piano. (Modebibl. im leichten Arrang. Cah. 5.) 15 Sgr.

Liszt, Fr., Feuille d'Album p. Piano. 10 Sgr.

Raff, J., Valse-Rondino a. d. Oper „das Diamantkreuz" f. Piano. 15 Sgr.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister am Piano. 3ter Cursus: Schule der Geläufigkeit. Compl. 1 Thlr. 10 Sgr.

Schumann, R., 3 Gesänge mit Piano. Op. 83. (Resignation — Die Blume — Der Einsiedler.) 20 Sgr.

———, „Frühlingsglocken" — „Die Lotosblume". 2 Duette für 2 Sopranstimmen mit Piano (einzeln aus Op. 33, arr. von C. Reinecke). 15 Sgr.

Siemers, Aug., 3 Lieder mit Piano. Op. 5. [Frl. Jenny Lind gewidmet.] (Abendläuten — Die Verlobte — Nachtreise.) 15 Sgr.

Vieuxtemps, H., 4 Romances sans Paroles pour Piano et Violon. Op. 8. 1 Thlr. 10 Sgr.

Wettig, C., 6 Lieder f. Pianoforte allein. Op. 6. Heft 1. 15 Sgr.

Willmers, R., Fantaisie aus Robert. Op. 19. 1 Thlr. 20 Sgr.

(Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.)

Im Verlage von ***W. Damköhler*** in Berlin erschien so eben:

Conradi, Aug., Vier Lieder für 1 Singst. mit Pfte.-Begl. Op. 13. 12½ Sgr.

Cherubini, L., Ouvert. Anarreon zu vier Händen gesetzt von *C. Klage.* 20 Sgr.

———, Ouvert. Demophon zu vier Händen gesetzt von *C. Klage.* 15 Sgr.

Methfessel, Albert, Zwölf Lieder. Op. 145. (In drei Ausgaben.)
Für Sopran oder Tenor mit Pfte.-Begl. Heft 1, 2, 3, 4. a 10 Sgr. 1 Thlr. 10 Sgr.
Für Alt oder Bariton mit Pfte.-Begl. Heft 1, 2, 3, 4. à 10 Sgr. 1 Thlr. 10 Sgr.
Für vierst. Männer-Chor. (Part. u. St.) Heft 1, 2, 3, 4. à 15 Sgr. 2 Thlr.
do. do. do. (*die Stimmen apart*) à 10 Sgr. 1 Thlr. 10 Sgr.

Mozart, W. A., Arie (Sopran): Non temer. (Lass Geliebter) mit Pfte.-Begl. (Orion # 1) arr. von *C. Klage.* 20 Sgr.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. № 48. Den 14. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Einige Worte über Malerei in der Tonkunst.

(Schluß.)

Die Verständigung über die bis jetzt ausgesprochenen Sätze, macht, wie ich glaube, nur geringe Schwierigkeiten. Unser Resultat ist die Berechtigung der musikalischen Malerei, die Zulässigkeit der Nachbildung alles Hörbaren in der Tonkunst, sobald die Nachbildung der Idee nur als Ausdrucksmittel dient, nicht als Selbstzweck auftritt, sobald „der Einklang, der aus dem Busen dringt, in das Herz des Künstlers die Welt zurücke schlingt," kurz: das Aeußerliche idealisirt erscheint. Dieser eine Satz, welcher den Knoten löst, wurde bisher wohl richtig gefühlt, aber nie mit Bestimmtheit ausgesprochen.

Die Untersuchung gewinnt an Wichtigkeit, indem wir das Gebiet des Geistes betreten, und die Malerei der Leidenschaften, die Nachbildung der Affecte der Seele, die Berechtigung solcher Schilderungen ins Auge fassen. Es begegnen uns hier dieselben gegenüberstehenden Ansichten. Marx polemisirt gegen die, welche solche Malerei nicht zuläßig finden, und bezieht sich u. A. auf eine Stelle Mozart's in einem Briefe an seinen Vater, worin er über Malerei in der „Entführung aus dem Serail" u. A. über die Arie: „O wie ängstlich, o wie feurig," spricht. Daß er mit diesem Beispiel vollkommen Recht hat, kann keinen Augenblick bezweifelt werden, aber es giebt auch eine unwahre, verwerfliche Malerei von Seelenzuständen, und vor dieser wird hier nicht gewarnt. Die zarte Grenzlinie kann leicht überschritten werden, und wir können hier ebenso sehr, wie dort auf dem Gebiet des Aeußerlichen künstlerische Ungeheuer, Carricaturen erhalten. — Der schon aufgestellte Gesichtspunkt wird uns auch hier die Entscheidung der Frage geben, und uns ebenso die Berechtigung der Seelenmalerei, wie den leicht möglichen Abweg erkennen lassen.

Göthe sagt: „Dem Dichter" und wir können hinzufügen: dem Künstler überhaupt, „ist die Kenntniß der Welt angeboren." Es liegt in diesen Worten wieder jenes schon ausgesprochene Bewußtsein von der Innerlichkeit der Kunst, und wie das Geistige das über alles Aeußerliche Uebergreifende ist. Verwerflich ist das Copiren eines Seelenzustandes nach äußerer Beobachtung, der wahre Künstler beobachtet das Innere des Menschen, nicht um erst zu erfahren und zu lernen, was darin vorgeht, und wie die Bewegungen der Seele beschaffen sind, er beobachtet, um das, was schon in ihm selbst liegt, zu entwickeln, sich zum Bewußtsein zu bringen, und zu schärferer Bestimmtheit herauszuarbeiten. Malerei der Leidenschaften ist entschieden verwerflich, sobald sie nicht aus dem Innern des Künstlers hervorgegangen, sobald sie lediglich durch Beobachtung gewonnen ist, während der Künstler selbst nichts in sich trägt; sie ist der wichtigste Gegenstand der Tonkunst, wenn sie als Resultat des eigenen Inneren des Künstlers auftritt. Auch von der Schilderung von Seelenzuständen gilt jener oben ausgesprochene Satz, daß Alles, was der Künstler zur Darstellung bringt, in seinem eigenen Innern wiedergeboren, von ihm innerlich erst errungen und angeeignet sein muß. In diesem Falle

haben wir eine poetische Schöpfung, in jenem dagegen unschöne Musik, Musik, die alle äußeren Forderungen eines Kunstwerkes erfüllt, und uns doch zurückstößt, ja wohl gar widerwärtig ist. Ich habe nicht nöthig, an besondere Beispiele zu erinnern, sie sind dem Kenner der Literatur hinlänglich bekannt.

Jene Ansicht, welche Malerei in der Tonkunst vertritt, hat daher das richtige Bewußtsein, daß mit leerem musikalischen Formenspiel nicht mehr fortzukommen, daß der Standpunkt der reinen, blos den Gesetzen musikalischer Ausarbeitung folgenden Tonkunst nicht mehr ausreichend ist; aber sie übersieht, in welcher Weise dieselbe als zulässig bezeichnet werden kann, sie übersieht, indem sie die mannichfachsten Schilderungen gestattet, die nothwendige Mitwirkung des künstlerischen Inneren, die Wiedergeburt des Aeußeren im Inneren, und unschöne Werke sind leicht das Resultat. Die andere Ansicht hält an der künstlerischen Idee, der Mannichfaltigkeit der Schilderungen gegenüber, an der Einheit fest, sie vertritt den Standpunkt der reinen Tonkunst. Aber sie übersieht, daß das künstlerische Innere sich durch den Reichthum der Welt erfüllen soll, und beschränkt die Tonkunst auf eine viel zu enge Sphäre. Beide Ansichten sind einseitig extreme; ihre Durchdringung, ihre wechselseitige Ergänzung gewährt erst das Wahre. Erlaubt man Malerei in der Tonkunst mit richtigem Bewußtsein, doch ohne jene Einschränkung, so öffnet man der Häßlichkeit Thor und Thür; will man sie gar nicht gestatten, so verzichtet man auf den größten Reichthum. Die Frage ist daher auf unserem Standpunkte gar nicht mehr, ob irgend ein Stoff, z. B. eine Schlacht, für künstlerische Behandlung fähig ist, oder nicht; bemächtige sich der Künstler des ganzen Reichthumes der Welt; **in seiner Behandlung des Stoffes liegt das Künstlerische oder Nichtkünstlerische, nicht in dem Stoff.** Jede Nachahmung ist künstlerischer Bedeutung fähig, wenn die Idee sich darin wiederspiegeln kann, jede Nachahmung ist verwerflich, sobald sie die Idee vermissen läßt. Nicht in der Wahl eines äußerlichen Gegenstandes liegt der Fehler, er liegt, sobald das Werk ein fehlerhaftes ist, in dem Mangel des künstlerischen Blickes. Uebertragung eines Sichtbaren auf Hörbares, Schilderung eines Sonnenaufgangs, ist kunstgemäß, wenn wir nicht blos eine äußere Anschauung von der Sache durch die Töne gewinnen, sondern uns zugleich die Empfindung, welche wir bei einem Sonnenaufgang haben, belebt. Eben so kann die Nachahmung von hörbaren Naturerscheinungen, der Bach, die Vogelstimmen, der Wald, das Gewitter, Gegenstand der Tonkunst sein, wenn der Künstler nicht blos jene Laute nachbildet, sondern uns den poetischen Eindruck giebt, so wie der wahre Landschaftsmaler uns nicht blos die Aeußerlichkeiten der Gegend, die Felsen, Bäume u. s. w. darstellt, sondern dies Alles durch die Stimmung eint. Wie weit der Tonkünstler, um solche Eindrücke zu erreichen, nachbildet, welcher Mittel er sich dabei bedient, ist gleichgiltig, vorausgesetzt, daß es nur kunstgemäße sind. Eben so können selbst Thierstimmen in einem Werke höheren Styls zulässig sein, wenn ihre Aufnahme durch die Idee des Ganzen bedingt ist, und die Nachahmung sich streng in den Grenzen musikalischer Kunst hält, so daß dieselbe, abgesehen von ihrer Beziehung zum äußeren Object, an sich selbst gut, und musikalisch schön ist. Im Geistigen aber wollen wir im Kunstwerk nicht die mühselige Verstandesarbeit eines Copirens der Leidenschaften, oder eines Objectes überhaupt, sondern Schöpfungen, die aus dem Vollen und Ganzen entworfen, aus ursprünglicher poetischer Anschauung heraus geboren sind.

Wenden wir uns nach alle Dem noch einmal zurück zu den oben angeführten Worten des englischen Autors, so werden wir diesem in seinem Tadel beistimmen, wenn Händel bei den Worten: „tief in Qual und hoch in Leidenschaft" etwas, was entschieden einen geistigeren Ausdruck verlangt, sinnlich anschaulich darstellen will, oder wenn er etwas Unwesentliches, das Hüpfen der Frösche, als etwas Wesentliches in den Vordergrund stellt, jedoch immer nur mit der Einschränkung, daß Händel von seinem Standpunkt aus, der ihn auf größtmöglichste Anschaulichkeit hindrängte, Recht hatte; wir werden die Nachahmung von elementarischen Lauten oder Thierstimmen durch Menschenstimmen als etwas Widersinniges mit ihm zugleich verdammen, im Uebrigen aber seinen Zweifeln in Bezug auf die anderen angeführten Beispiele, was das Princip betrifft, durchaus nicht beistimmen, im Gegentheil in durch poetische Auffassung geadelter Malerei eine wesentliche Erweiterung der Grenzen der Tonkunst erblicken.

Aus Hamburg.

Die Saison der Gäste hat begonnen. In musikalischer Hinsicht nimmt das Theater wieder die ungetheilte Aufmerksamkeit in Anspruch. Und trotzdem ist es nicht zu füllen. Die Direction macht die größten Anstrengungen; aber die Hamburger fahren lieber aufs Land, als in's Theater, selbst wenn ihrer hier ein ausgezeichneter Genuß wartet. So ist in diesem Augenblick ein Tenorist bei uns, welcher unbedingt in einzelnen Partieen das Ausgezeichnetste leistet, was ein dramatischer Sänger leisten kann; aber der Mann hat

keinen Namen, und das Theater bleibt leer. Der Sänger, von dem wir sprechen, heißt Ander, und ist kais. königl. Hofopernsänger. Er hat einen hohen Tenor, die Mittellage will nicht viel sagen, die Höhe aber ist vortrefflich, und sehr gut gebildet. Sein Arnold im Tell, sein Lyonel in „Martha" sind exquisite ja in mancher Beziehung vollendete Leistungen. Sein Johann v. Leyden im „Prophet" ist, was den zweiten Act anbetrifft, ausgezeichnet, die übrigen Acte sind zu sehr en miniature gehalten. Hr. Ander kann zwar mit seiner Stimme Heldentenorpartieen singen, aber sein ganzer habitus, sein Talent ist lyrisch, und deßhalb weiß er, z. B. als Lyonel hinreißend zu wirken.

Der zweite Gast, Dem. Michalesi, hatte gestern ihre Benefizvorstellung. Das Haus war sehr dürftig besetzt, trotzdem daß Norma, ein pas de Ballet und die Schlußscene aus „Lucia di Lammermoor" gegeben wurde. Dem. Michalesi muß wirklich Ruhe haben, die Stimme ist so angegriffen, daß vom Klange kaum mehr die Rede ist. Auch Hr. Ander darf nicht einen um den andern Tag singen. Früh oder spät rächt sich ein solches Uebernehmen der Kräfte.

Roger und die Rachel, und die Italiener mit der Fiorentini werden erwartet.

Kleine Zeitung.

Königsberg. Die Saison ist längst zu Ende, und nur hin und wieder taucht noch ein Fünkchen Kunstinteresse auf. Die Wiederholung von Mendelsohns „Elias" war das bedeutendste, was es jüngst gab. In Erwartung steht ein Concert des erst kürzlich gegründeten „Tonkünstler-Vereins", in welchem eine Beethovensche Symphonie, und auch die „Frühlingssymphonie" von Louis Ehlert nebst der „Meeresphantasie" von Sobolewski aufgeführt werden soll. Da wir den ganzen Winter keine einzige Symphonie hatten, ist dies Concert doppelt willkommen. Das Theater stellt einige neue Opern in Aussicht und bringt auch mehrere Gäste und Operndebütanten. Leider trifft es bei uns alljährlich ein, daß sich ein bedeutender Theil der Oper wechselnd erneut, wodurch die endlich errungene Einheit des Ensembles stets wieder zerstört wird. Frl. Gilbert, eine sehr geschickte, aber etwas kühle Coloratursängerin geht an die pariser italienische Oper (von Königsberg nach Paris, — ein hübscher Fortschritt!) — Frl. Taborski, mit einer hellen Silberstimme und tüchtiger Fertigkeit, (vom Hannoverschen Theater), gastirt. Herr Büßer aus Köln, ein schmächtig-lieblicher Tenor ist neu engagirt. Herr Raberg, aus Amsterdam, ist als tiefer Baß gewonnen. Herr dalle Aste gab einige Gastrollen, und riß in hohem Grade hin. Das ist ein Sänger, der erwärmen und begeistern kann! welche Stimme, welcher Humor, welche Fertigkeit, welcher Triller! Nach seiner Rückkehr von Petersburg wird Herr dalle Aste noch etliche Male singen. Zunächst haben wir Meyerbeers Propheten zu erwarten, der natürlich sehr in Spannung setzt. Frl. Lucile Grahn tanzt bei uns, und ihre Fußvirtuosität setzt in das höchste Erstaunen, doch — die Bewunderung wird nicht durch Begeisterung gekrönt, denn es fehlt die Schönheit und Grazie. Das ist nur äußerer, kein innerer Beruf zum Tanz, wie ihn die Cerito zur Erscheinung bringt.

Und somit adio! Die Theaterferien nahen, die frische Seeluft winkt; hinaus in die freie Natur! Strand und Landvergnügungsorte, nahe und ferne befreundete Güter reicher, biederer Besitzer laden ein zu Lustfahrten nach Warnikken, Quanditten, Norkitten, Posertitten, Juditten, Beydritten, Schlobitten, Laukitten, Carmitten, Sanditten, Rossitten; ferner nach Gielgudischken, Schmaleninken, Schakumen, Beisleiden, Skaisgirren, Lesgevangminnen, Lenkelischken, Jurgaitschen, Woplauken, Polleiken, Solnikken, Pervalkischken, und hundert andere Orte melodischen Klanges, an denen, wie Sie merken werden, unsere Ostseeprovinzen reich sind. —

Ende Mai. Louis Köhler.

Detmold. Der zweite Cyclus der Winterconcerte wurde am 26ten April mit dem ersten Theile von Haydn's Schöpfung beschlossen. Der Inhalt dieser letzten Concerte war nach dem Programm folgender: I. 1) Ouv. zum Sommernachtstraum von Felix Mendelssohn-Bartholdy, 2) Solo für Horn von Lindpaintner, 3) Schillers Dithyrambe, comp. von J. Rietz, 4) Symphonie Nr. 6 von Beethoven. II. 1) Ouv. von Marschner, 2) Concert für Flöte von Reinisch, 3) Finale aus Verdis Nebucadnezar, 4) Symphonie von Hesse. III. 1) Ouv. zu Fra Diavolo, 2) Solo für Horn von Lübeck, 3) Concert von Lipinski, 4) Symphonie in C von Mozart. IV. 1) Ouv. von Berlioz, 2) Solo für Clarin. von Kiel, 3) Solo von Maurer für Geige, 4) Ouv. von Boieldieu, 5) Symphonie Nr. 1. von Beethoven. V. 1) Ouv. zu Jessonda, 2) Solo für Oboe von Hummel, 3) Solo für Geige von David (über Schuberts „Thräne"), 4) Ouv. zu Zampa, 5) Symphonie in A-Moll von Felix Mendelssohn-Bartholdy. VI. 1) Ouv. von Ries (Braut von Messina), 2) Solo für Violoncell von Romberg, 3) Solo für Flöte von Heinemeier, 4) Erster Theil von Haydn's Schöpfung. — Der Anfang der Sommerconcerte soll auf den 5ten Juni festgesetzt sein. Dieselben werden in dem Saale eines vor der Stadt liegenden Caffeehauses gegeben und sind in derselben Weise eingerichtet, wie diejenigen, welche seit Jahren schon in den Umgebungen Leipzig's und Berlin's Statt fanden. Sehr zu loben ist dabei, daß die classische Musik in diesen Concerten nicht vergessen wird, sondern vielmehr die Hauptbestandtheile derselben ausmacht. H. G.

Cassel. Unter manchen interessanten Tonwerken, welche uns das sechste Abonnement-Concert brachte, heben wir ganz besonders die erste Symphonie unseres talentvollen Concertmeisters J. Bott hervor, welche uns an diesem Abend zum ersten Male vorgeführt wurde. In diesem ziemlich umfang-

reichen und effectvollen Orchesterwerk hat der noch junge Componist uns abermals einen schätzbaren Beweis seines mehr als gewöhnlichen musikalischen Talentes gegeben. Tritt er darin auch noch nicht so selbstständig heraus, wie wir es wünschten, so offenbart er doch durchweg viel Gewandtheit und Sicherheit im Tonbau und in der instrumentalen Satzweise. Was den Inhalt der Symphonie betrifft, so lehnt sich Bott bei der Verknüpfung und Entfaltung seiner Gedanken vornehmlich an Spohr und Mendelssohn, hin und wieder auch an Gade, an den letzteren vorzugsweise in sofern, als er die Instrumente gern singen läßt oder vielmehr ihnen so viel als möglich singbare Tonsätze darzustellen giebt. Und dies ist bis auf gewisse Grenzen hin, welche auch Bott geschickt inne zu halten weiß, sehr wohlthuend, und wird seinem Werke bestimmt vielseitige Theilnahme und Anerkennung verschaffen; möchte es deshalb bald auch an anderen Orten dem musikalischen Publikum vorgeführt werden. Hier war die Aufführung sehr gelungen, und hatte sich die Symphonie eines zahlreichen Beifalls zu erfreuen.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Ende vorigen Monats veranstaltete Dr. Klitzsch in Zwickau eine Musikaufführung mit Unterstützung des philharmonischen Vereins daselbst. Zur Aufführung kamen unter Andern ein Psalm seiner Composition, die Liedertafel, Op. 100, von A. M. Storch, mit 4 Hörnern, 2 Trompeten und Tuba, Samson von G. Barth. Auch im vorigen Winter veranstaltete derselbe, wie alljährlich, einen Cyclus von Quartettsoiréen.

Todesfälle. Den 31ten Mai starb zu Saalfeld auf einer kleinen Reise unerwartet der schwarzburg-rudolstädtische Hofmusikus und Hofmusiklehrer Ferdinand Brandenburg im 33sten Lebensjahre. Ein achtungswerthes musikalisches Talent als Violonist, Pianist und Componist ist mit ihm verloren gegangen. Von ihm sind zur öffentlichen Aufführung gekommen: die „Mähre von den drei Inseln" für großes Orchester und die Oper: „die Belagerung von Solothurn." Sein letztes Werk: „Iduna (Sage aus der nordischen Vorzeit) tragische Oper in drei Acten, Text von Bern v. Guseck, woran er seit mehreren Jahren mit Lust und Liebe arbeitete, gedachte er diesen Herbst noch zu vollenden.

Vermischtes.

Ernst Kossak schreibt in der Berliner „Constitutionellen Zeitung":

Nicht als eine vielleicht flüchtige Gelegenheitsarbeit, sondern als ein seit sechs Jahren ruhig gereiftes Product künstlerischer Begeisterung liegt ein Werk von Dr. **Karl Loewe** aus Stettin, die Hochzeit der Thetis, in Partitur und Clavierauszug als Manuscript vor uns. Der Gehalt der Composition, der durch eine Gunst des Zufalls mit der in den höchsten Kreisen vorgehenden Familienfeierlichkeit zusammentraf, gab ihr eine Bestimmung, von der aus ihr eine weite Verbreitung gesichert ist. Denn so verlassen sind die Schöpfer größerer deutsch-lyrischer Werke, daß sie ohne die hülfreiche Hand der Mächtigen zur Verfolgung des Horazischen Ausspruches nonum prematur in annum unfreiwillig gezwungen sind. Der Text der Dichtung ist Schillers Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis" von Euripides entlehnt und zwar dem schönen Chor am vierten Actschluß. Die deutschen Gesangvereine werden durch das vorliegende Werk, sobald es in dem Schlesingerschen Verlage, dem wir die gefällige Einsicht verdanken, erschienen ist, einer Bereicherung ihres an größeren chorischen Compositionen so armen Repertoirs theilhaftig. Die deutschen Componisten im Allgemeinen aber weisen wir auf den Umstand hin, daß sich in Deutschland in diesem Augenblick eine Menge oft wahrhaft trefflicher Chorgesangvereine befindet, die an einem erheblichen Mangel reifer Arbeiten laboriren, daß es demnach wünschenswerth erscheint, es betheiligen sich für die Folge unsere älteren Meister mehr an einem Gebiete, das bis jetzt leider der Unreife und Schülerschaft mehr als billig überlassen war.

Von der Arbeit eines längst anerkannten mit Liebe unter deutschen Tonkünstlern genannten Meisters, von einer Arbeit, die aus des Königs Hallen, die gewichtigste Empfehlung mitbringt, gehen wir zur Einsamkeit eines verborgenen Gemaches über, wo sich in stillem Studium und mannigfacher Entbehrung ein Talent gebildet hat, dem wir die Gunst, welche dem älteren Meister bereits geworden, von königl. Hand gleichfalls ertheilt wünschten. **Wilsing** war uns bereits vor mehr als zehn Jahren als ein geschätzter Componist und Pianist bekannt, der offenbar damals noch nach dem Schwerpunkte seiner Befähigung suchte und mancherlei Formen erprobte, ohne sich selbst zu genügen. Seitdem hat der Ernst des Lebens und ein inneres Bedürfniß den Componisten zur geistlichen Musik geführt, der er umfassende Studien widmete; ein großartiges Werk ist aus diesem Ringen entstanden. Nach den Worten des 129sten Psalmes, wie er in dem lateinischen Urtext der Vulgata lautete, hat sich Wilsing ein de profundis zusammengestellt, das seiner Vorstellung von einem aus der Tiefe heraufklingenden Klagegesang entsprach. Bei der ungemeinen Großartigkeit der Anlage, denn der Psalm ist für vier Chöre mit sechzehn Stimmen und großes Orchester gesetzt, konnte uns einmaliges Anhören, der am Piano vom Componisten vorgetragenen Partitur nur ein schwaches Abbild der Gedankenfülle und Gemüthstiefe geben. Was indessen dem Ohre entging, das las mit Bewunderung das Auge, wo es der überreichen Detaillirung folgen konnt., die der Componist, ein Contrapunktist wie Wenige, in jahrelangem Fleiße ausgearbeitet hat.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.



Verantwortlicher Redacteur: **Franz Brendel.**

Verleger: **Robert Friese** in **Leipzig.**

Zweiunddreißigster Band. **№ 49.** Den 18. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Prophetisch und Unprophetisch.

Von

Dr. Eduard Krüger.

Wer noch nicht überzeugt wäre von der Ungenüge unserer Kritik, die unser Zeitalter durchfluthet und verwirrt, der würde es endlich inne werden an dem Hin- und Widerschieben kritischer Gespensterjäger in Sachen des prophetisch gewordenen Jacob Meyerbeer. Seit lange haben wir uns vorsagen lassen, daß die Kritik eine *Macht* sei: Gut das! sie zeige sie. — Ferner: daß sie die *erste Macht der Zeit*: Auch gut! so herrsche sie, wie weit sie kann! — Endlich: daß sie sich selbst bethätige, darstelle, nöthigenfalls auch *beweise* .... letzteren Beweis aber für die Beweiskraft ist sie bisher dergestalt schuldig geblieben, daß sie noch nirgend als bewiesen anerkannt ist, außer in dem Allerheiligsten der Kritik selber, das heißt, hinter dem Vorhange, dahin die Welt nicht dringt. — Wie die Blüthe der speculativen Philosophie zerging an dem Uebermuth der „*Absoluten*", die da meinten, in *Einem* Alles zu haben, und deshalb nur Schulwitz und Bücherstaub erwarben: so ergeht es heute der Kritik, seitdem sie sich auf's hohe Pferd gesetzt hat und eine Infallibilität in Anspruch genommen, dergleichen sie von jeher aller weltlichen und geistlichen Autorität abgesprochen hat. Es ist gar nichts gewiß und absolut in der Welt als der ewige Gott und sein ewiges Wort; Alles übrige fließt daraus und ermisset seine eigene Gewißheit nirgend als in dem Verhältniß zu ihm: diese Sonnennähe und Sonnenferne ist es allein, was menschliche Weisheit annähernd berechnen kann, weiter nichts.

Haben wir's nicht jüngst erlebt, wie zwei sonst tüchtige nicht übel berüchtigte Kritiker, beide von speculativen Grundsätzen ausgehend, *bewiesen* — der Eine: welch' großes Kunstwerk Meyerbeers Prophet sei, der Andere: daß selbiges gar nichts tauge? Und zum Belege fand man dies und das; die Harfenisterei war hier heilig, dort nichtig erklärt, das Bauernlied hier süß und kindlich, dort schlaff, trivial — und so fort in allen Instanzen, wohlgesprochen, trefflich deducirt, unsträflich bewiesen — und doch kam das entgegengesetzte Facit heraus, und Niemand wußte warum. Ist doch die poetische Begabung des vielbesprochenen G. Flügel noch immer nicht durch Hrn. Schäffer bewiesen; wie sollte es nun mit Jacob dem Propheten gelingen, wo der Beweis weit complicirter zu führen?

Durch Verzweifeln und Sehnen kommen wir weiter; wir schreiten fort, indem wir beide Processe in uns durchmachen und durchleben und ein *neues Positives dahinter liegend* erkennen. Wer das *nicht* kann, ist zu Ende; er schneide sich selber den Hals ab; denn absolute Verneinung ist zu nichts nutz, nicht einmal für sich selbst. Wer also noch immer in der sogenannten „absoluten Kritik" festsitzt, der habe es — Niemand wird einen Harmlosen beneiden um das Vergnügen, sich im Irrenhause einen Gott zu wissen. Wem aber in dem kritischen Ueberwasser die Füße einmal wankend geworden, daß er schwankte

und schwamm und begonnte die Arme auszustrecken und fand nicht daran er sich klammerte; der möchte doch wohl inne werden, daß noch andere Gewalten in der Geisterwelt herrschen, als diejenige, die im heutigen berliner Sprachgebrauch Kritik heißt.

Urtheilen wird darum der Mensch nie lassen, das muß er und das ist vernünftig; aber er wird seinen Hochmuth fahren lassen, sobald er des Hochmuths Schwäche begreift. Und wer aus den Hochmuth sich niedersenkt in die Demuth, der Mutter aller wahrhaftigen Erkenntniß, dem wird auch einmal in günstiger Stunde das eigne warme Herz, das oft geschmähete, verlassene, verachtet und verspottete, im Preise steigen und er wird dieses befragen, das unbekümmert um alle gangbaren Schimpfwörter, als: „Subjectiv, Kindisch, Dunkel, Ungewiß", doch immer den Pfad findet im dunklen Drange, und am Ende doch siegt, weil es Anfang und Ausgang ist aller menschlichen Dinge.

Fraget euer Herz, Gemüth, oder wie ihr es sonst heißet — das selbstständige Gewissen möget ihrs auch nennen — so fraget denn, was es selber wahrhaft empfunden, wo ihm Genüge geworden, innere Lust und Lebensgestalt, wo ihm ein wahrhaftiges Bild von Wonne und Schmerz herangeschwebt — so wird es euch doch meist eine Antwort geben, die mindestens so objectiv ist, wie hunderttausend Kritikasmata, und sicherlich so objectiv wie irgend eine Volksstimme, Majorität, oder welchen Namen sonst das allgemeine Bewußtsein trägt. Gebet statt der Denkübungen Lebenskraft, lebendige Denkbilder, statt der Fingeretuden kunstsaftige Wonnebilder, und laßt das Papiergekräusele den Schülern, die da schreiben lernen sollen. — Daß aber jenes Gemüth euch selber, den kritisch Versoffenen und in Speculationes Verregneten, doch nicht gänzlich werthlos sei, bekennet ihr selbst, indem ihr sehr häufiglich die sogenannte Volksstimme des fanatischen Beifalles, oder die Schönheit, Faßlichkeit, ꝛc. der Melodien zum Zeugniß ruft, wo es mit der Kritik selber nicht mehr fort will; ja hat uns nicht vorlängst ein speculativer Kritiker belehrt, daß es auch zur Kritik einer gewissen Genialität bedürfe? ob seiner oder einer anderen, sagte er freilich nicht. —

Daß Jacob Meyerbeer's frühere Werke weit mehr durch Scribe's Texte als durch die Beerische Musik emporgekommen, ist so bekannt, daß es höchstens die pariser Kritik nicht weiß. — Daß der colossale Beifall, Blumenkränze, gerührter Dank, residentiale Verrücktheiten und dergl. menschliche Schwächen leichter erworben sind als irgend ein lebendiges Zeugniß des Geistes: das wissen die Großstädter, Scribenten und Pinsel so gewiß, daß sie nur noch darüber lächeln. Wir erwähnen also nicht mehr der weiteren Ereignisse, nämlich des Billetverkaufs in Berlin, der Langenweile in Leipzig, des Wiederstandes unverblendeter Bühnenvorstände, sondern erlauben uns, unser Scherflein zur Kritik pflichtgemäß beizutragen durch unkritische Erlebnisse.

Vielleicht wird es ungeheures Gelächter werden, wenn wir erzählen, daß wir in der That bei Mozart's und Webers Opern große Aufmerksamkeit mit mäßigem Beifall, bei Glucks Opern tiefe Andacht und Entzücken, doch nicht fanatischen Beifall, gewahrt haben, und zwar dieses mit offenen Augen und an sehr verschiedenen Stellen: in Berlin, Hannover, Hamburg und Cassel. An denselben Orten haben wir an den Aufführungen Beer'scher Opern ersehen, daß der Beifall fanatisch, die Aufmerksamkeit gering, die Andacht gar nicht da war, die Gaff- und Augenlust desto größer. Für jeden Ab- und Eingang stand fest: wüthender, colossaler, nicht enden wollender Applaus; in den Zwischenacten, das heißt während des eigentlichen Gesanges, ward geschwätzt, gezwinkert und gegähnt; ja wir kennen einen Mann, der ein sehr dickes Fell hat und unermüdliche Geduld zur Musik, der niemals unterließ streng aufzumerken und überall bis zu Ende aushielt: dieser Mann lief, was er sonst nie gethan, bei Robert dem Teufel inmitten der Aufführung davon und sagte, er wolle lieber dreißig kritische Zeitungen lesen als das Ding zu Ende hören. Keine Melodie prägte sich ein, keine ist im Volksmunde wiederholt, während aus den Mozart'schen gar manche volksthümlich geworden sind. Dies sind objective Zeugnisse, so gut oder schlecht wie irgend ein officiell Berlinisches. — Als wir vor 6 — 7 Jahren über die Hugenotten ein scharfes Urtheil fällten, da schien es vielen Zeitgesinnten ein schiefes, krankhaftes und sie meinten, das wäre schwarzsinnige Verneinungslust; jetzt ist dasselbe Urtheil schon ziemlich gäng und gäbe, und man läßt sich nicht mehr irren durch Feuilletons, Judenclaque und Kritikasmen.

Um es kurz zu sagen: Scribes Buch zum Propheten ist ein niederträchtiges, ohne Wahrheit, Liebe und Kraft, wie all das Gewäsche was der eitle Franzos seit 20 Jahren mit virtuoser Hand für Poesie verkauft hat. Was an dem Buche spannend, das ist die Unzucht und Spitzbüberei; was darin drastisch, oder mit parisisch kritischen Worten gesagt, „dramatisch" scheint, das sind galvanische Zuckungen erstorbener Leiber. Und Meyerbeer's Musik ist kaltes Declamationsgeflitter, ohne Kraft und Saft, ohne Melodie und Schönheit, durch und durch nichtswürdig. Wer das nicht von sich selbst weiß und an eignem Leibe gefühlt hat, dem ists nicht zu beweisen; will er sich durch Ballets, Decorationsperspectiven, Bombardons und Harfengelispel schadlos halten, er mag es thun: sein Herz hat doch keine Wonne dabei, und sagt in

stiller Stunde: **du lügst.** — Es ist mit der Begeisterung für den falschen Propheten grade so, wie mit Eulenspiegels Gemälde auf der weißen Leinewand. Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu: wie der lose Schalk an den Hof kam des thüringer Landgrafen, der war ein Kunstkenner; und Eulenspiegel, den Kenner erkennend, sagte: „Ich mal' euch ein Heiligenbild, das hat den Zauber, daß es Niemand sieht, als wer ehelich geboren ist." Und wie nun Eulenspiegel seinen kunstkennerischen Kunstgönner vor die **unbemalte** Leinewand führte und sprach: „Da steht's!" — da meinte der Landgraf: „Was sagen die Leute wohl, wenn ich sollt ein Hurkind sein?" Und antwortete und sprach: „Sehr gut, lieber Meister! Ihr sollt eure 200 Gulden haben für euer schön Bild!" Und wie der Landgraf, so sprachen die Hofschranzen — aber die Leinewand blieb weiß wie zuvor. — Diese Fabel lehrt, daß gar manche residentialische Zieraffen und Blasons gar wohl die weiße Kalkwand und Nichtswürdigkeit in Jacob Meyerbeer's Musik erkennen, so gewiß sie gesunde Ohren haben, aber das keineswegs aussprechen mögen, weil es gilt, sich ebenbürtig zu zeigen.

Man braucht eben kein Prophet zu sein, um dem neuesten Propheten zu prophezeien wie lange er lebt: so lange wie die Decorationen, die Langmuth der Bühnendirectionen und des sattgefressenen Publikums einiger tollgewordenen Residenzen. Diese Publica sind nicht das Volk, nicht die Wissenden, nicht die Bedürftigen, nicht die nach unsterblicher Schönheit Lechzenden; sondern die zeitlich begnügten Eintagsfliegen, deren Fanatismus so rasch verraucht wie irgend ein Champagner- oder Pöbel-Fanatismus. Doch ists das nicht, was den Propheten kümmert: Jacob Meyerbeer, im Buchhandel genannt Giacomo, bleibt doch Generalmusikdirector und prophezeit sicherlich, daß seine Sächelchen einstweilen mehr gelesen werden als alle neidischen Kritiken — „und der Lebende hat Recht!" meint er.

Eine gesunde Melodie! Ein Königreich für ein Volkslied! Ihr quetscht es nicht heraus, und stelltet ihr hundert Gropius auf die Köpfe, und setztet tausend Bombardons oben drauf. „Und er stieg auf einen Berg und blieb so klein als zuvor." O du heiliges Feuer der Tonschöpfung, das den Marktorglern gelegentlich zufällt wie Generalmusikanten — nur einen Tropfen Tongestalt!
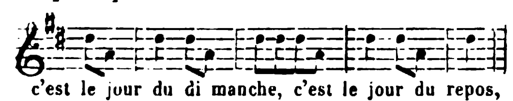
Aber belehrt uns nicht dessen die Bock'sche Zeitung — wie eindringlich, zeitbewußtlich, innerhalb-romantisch, allgemein-kunstanschaulich-principiell-historisch-objectiv-dramatisch und allen Teufeln (d. h. außerhalb des Berliner Zeitbewußtseins stehenden) zum Trotz, wie amphigyeisch-thrasymantisch das Prophetchen und seine Püppchen ihre Liedchen singen? Und ist uns nun nicht erst kürzlich durch dasselbe Organ speculativer Topicologie offenbar geworden, wie wenig eine principlose Kritik berechtigt sei, der ihrigen gegenüber?

Wir lassen es über uns ergehen wie einen sanften Hagelschauer, wenn wir uns zu **jener** Principlosigkeit bekennen, obwohl auch wir einen Ausgangspunkt haben, etwas größer freilich, als jede dogmatische Formel, die man auf den Daumennagel schreiben kann. Genug! Weiset uns nur erst eine einzige gesunde hochschwebend gradgewachsene Melodie auf — der bejahende muß beweisen! — eine Melodie nämlich, wie ein nußbraun Mädchen, oder wie ein athletischer Kerl von starken Gliedern, oder wie ein brav tüchtig Volk voll Freude, Zorn und Klang — eine Melodie die Alt und Jung singen mit Wonne und Grauen — eine Melodie, die auch dem Proletarier gefalle.... Letzteres ist freilich eine schnöde Zumuthung an Jacob Meyerbeer wie an Eugen Sue, die zwar **über**, aber niemals **für** die armen Brüder dieser Welt geschrieben und getollt haben. — Also — ihr Glücklichen, die **hier** bejahet — so zeiget denn ein Tongebild, nein, nur ein Glied eines Bildes, einer Melodie, die nicht bereits vor dem verhängnißvollen achten Tacte ins Torkeln geräth, die nicht mit Triolen und Fleuretten-Franzen und reißbeiniger Tanzkrämpfelei dahin fährt — — — die nicht phraseologisch, zierknitterig, sondern einfältiglich mit offener gesunder Wahrheit sagt, was sie will?

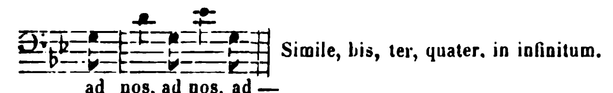
Aber es muß **rhetorisirt** sein, declamatorisch und was weiß ichs wies heißt. Was nicht glaubt, dem **beweißt** es die Kritik, oder wo nicht, so weist sie Einem die Wege. Wir haben uns freilich von Jugend auf an den alten Spruch gehalten: c'est le son qui fait la musique — aber das sind Renaissance-Erinnerungen, die den aufgeklärten Pariser nicht anfechten. Zwar möchten bescheidene Kunstfreunde einwenden, das baare Declamiren an sich **ginge** netter und deutlicher von Statten **ohne** tonischen Unfug, wie man auch bei modernen Ballets von dem, **was** die Puppen da drüben hüpfen und springen, weit gründlicher durch's Textbuch unterrichtet wird, als durch die albernen Sprüngeleien, die nichts sagen als virtuose Unzucht. Aber wiederum wird uns die absolute Kritik beweisen, daß wir weit dummer sind als sie, und daß wir keineswegs zum Urtheil „zuläßig" sind, wo es sich handelt um elsler'sche Füße und pariser Hocus Pocus.

Die wahre Oper ist **ohne** Textbuch verständlich, und so ist es auch bei Gluck, nicht durchaus bei Mozart, bei Beethoven meistentheils. Dagegen den Propheten, Robert und Consorten aus den Tönen und der Darstellung allein verstehen — nun wenn dir das

möglich ist, Eris mihi magnus Apollo! woraus deutlich genug „bewiesen" ist, daß diese Musik nicht dramatisch noch künstlerisch, noch wahr, sondern daß sie ein lüsterner Zierrath, eine Chablonenmalerei über einer leeren Kalkwand ist. Das bekannte unvermeidliche pariser Geschnatter — was sagt es denn aus, als „Etüden" per tonicam et dominantem? ein Tonbild wirds doch nicht, mag man nun schnattern: Rataplan plan plan oder



oder vice versa:



Es ist wirklich Naivetät in dieser gleisenden Armuth! — Wer wollte läugnen, daß es dem Meyerbeere zuweilen gelinge, zu überraschen, daß er durch Neuheit zu prickeln wisse, daß „ganz hübsche Studien" in dem Opus vorkommen — aber es ist doch kein.... Hauch darin, es ist tönend Erz, klingende Schelle, weil die Liebe fehlt, mithin die Wahrheit, die Kraft, die Schönheit.

(Schluß folgt.)

Ein Wort über M. G. Fischer's evangelisches Choral-Melodien-Buch.

Von C. F. Becker.

Fischer's Choralbuch, zuerst gedruckt zu Gotha 1821 und im Jahre 1846 unter der Redaction des Musik-Directors A. G. Ritter bei Körner in Erfurt neu erschienen, erfreut sich, wie nur wenige Arbeiten gleichen Inhalts, eines bedeutenden Rufs und fand weite Verbreitung; in öffentlichen Blättern, z. B. in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1846, nannte man es nicht nur ein in seiner Art „einziges", sondern auch ein in jeder Hinsicht „wahres Meisterwerk" und mehrere Regierungsbehörden, unter andern die Königl. Preußische, nahmen, gestützt auf das Urtheil von Sachverständigen, keinen Anstand, es seiner „Vortrefflichkeit" wegen allen Presbyterien, Organisten und Schullehrerseminarien zur Anschaffung „dringend" zu empfehlen. Verdient aber dieses Choralbuch wirklich eine derartige Anerkennung? Mit voller Ueberzeugung muß ich dies verneinen und ich zweifle nicht daran, daß ein großer Theil der Leser d. Bl. sich gewaltig darüber wundern dürfte, wenn er hört, wie ein Buch seit vollen dreißig Jahren als „einzig und meisterlich" gilt und gepriesen wird, welches jedoch seinem Gehalte nach weder das Eine noch das Andere ist, ja das nicht einmal als eine völlig selbstständige Arbeit betrachtet werden kann.

Das Choralbuch enthält 277 mit Zwischenspielen ausgestattete vierstimmige Choräle und eine gleiche Anzahl Vorspiele. Da der Verfasser die letztern, laut seinem Vorwort, selbst nur als „instructive Beispiele zur Uebung und weitern Bildung angehender Orgelspieler hinstellte, aus welchen sie unter andern erlernen sollten, wie ein Thema zu dem Choral erfunden und behandelt werden muß", so können diese als ein nicht integrirender Theil des Ganzen füglich von dem Buche getrennt werden, wie dies auch sehr zweckmäßig in der neuen Ausgabe geschah. Wie die durchgängig ihren Zweck nicht oder sehr unvollkommen entsprechenden Zwischenspiele abgefaßt sind, ist schon öfters auch in diesen Blättern, desgleichen von Ritter selbst in dem von ihm der neuen Ausgabe beigegebenen Vorwort angedeutet worden. Hier sei nur so viel gesagt, daß sie im Durchschnitt in der Art abgefaßt sind, um von den Melodietone mehr ab- als zu ihm hinzuleiten und sollten auch diese Zwischenspiele, wie zu vermuthen steht, für angehende Organisten als Muster und Anweisungen gelten, so weiß man in der That nicht, was man dazu sagen soll! Doch bei einem derartigen Werke handelt es sich nicht zunächst um die mehr oder minder werthvollen Zuthaten, sondern um die harmonische Behandlung der altehrwürdigen, geistlichen Volksweisen. Das ist der Kern eines Choralbuches und die weitere Untersuchung möge dazu dienen, diesen näher kennen und würdigen zu lernen.

So schwierig es auch immerhin ist, eine Choralmelodie zweckmäßig und schön zu bearbeiten, einen Harmoniereichthum zu offenbaren, der dem ernsten Charakter des Gesanges kein frivoles Gepräge geben, sondern stets des Gegenstandes und der Kirche würdig sein soll, so hat doch ein Jeder, der sich dazu berufen fühlte, eine Choralsammlung mehrstimmig zu bearbeiten, sich bemüht, von den Vorgängern in diesem Fache abzuweichen und selbstständig das Unternehmen auszuführen. Daher entsprangen die characteristischen Abzeichen in dem Choralsatz und man bemerkt schon nach flüchtiger Durchsicht einer Reihe harmonisch-bearbeiteter Choralsammlungen deutlich solche Merkmale, denn während der eine Tonsetzer die alten Kirchentonarten in ihrer Reinheit zu bewahren suchte, bestrebte sich ein anderer mit durchgehenden Tönen dem Choral Leben einzuhauchen; ein dritter suchte das Volksthümliche desselben mit der reinen diatonischen Tonleiter zu erzwingen, während ein vierter das chromatische Tongeschlecht jenem vorzog; wieder ein anderer häufte Dissonanzen

auf Dissonanzen und überflüssig würde es sein, noch mehrere solcher Unterscheidungspunkte aufzuzeichnen. Genug, wenn damit bewiesen ist, daß ein Bearbeiter eines Choralbuches seine Selbstständigkeit auch in einer solchen Arbeit zu entfalten vermag und wer erinnerte sich nicht sogleich an die so ganz unter sich abweichenden Choralbearbeitungen von einem Sethus Calvisius, J. Eccard, J. H. Schein, J. S. Bach, G. A. Homilius, J. A. Hiller, J. G. Schicht? Erhält nicht eine jede dieser so einfachen, schlichten und doch köstlichen Weisen, je nachdem sie von Diesem oder Jenem mehrstimmig gesetzt wurden, ein anderes oft ganz eigenthümliches Gepräge? Hat sich nun Fischer in seinem Werke als tüchtiger Harmoniker gezeigt, der auf eigenen Füßen stehen mochte und der sich würdig und ebenbürtig den trefflichen Meistern der Vorzeit anzureihen wünschte? Hat er irgend etwas in diesen 277 Chorälen geleistet, was eigenthümlich zu nennen wäre? Wie und wodurch unterscheidet sich nun dieses Choralbuch, das, wie oben bemerkt, „einzig und meisterlich" sein soll, von denen seiner Vorgänger? Hier ist der Ort zu sagen, daß Alles darin enthaltene schon vor Fischer vorhanden war, denn seine Choralbearbeitungen sind bis auf einige wenige nur Abschriften aus zwei Werken eines Mannes, den Fischer Freund und Lehrer nannte. Den näheren Beweis dieser gewiß eben so überraschenden Thatsache als harten Anklage theile ich im Folgenden mit.

Johann Christian Kittel, geb. zu Erfurt am 18ten Februar 1732, gest. ebendaselbst am 17ten Mai 1809, bekanntlich einer der tüchtigsten Schüler Joh. Seb. Bach's, schrieb für seine Kirche und zu seinem Handgebrauch um 1788—90 mit dem größten Fleiße ein Choralbuch, welches 375 Melodieen enthält und auf das aus 1049 Liedern bestehende Erfurter Gesangbuch gerichtet war. Dieses Werk blieb ungedruckt, wird aber von Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon unter Kittels übrigen Manuscripten angeführt und das Autograph ist in meinem Besitz. Im Jahre 1800 unternahm Kittel eine Reise über Göttingen, Hannover nach Hamburg und Altona und er erhielt am letzteren Orte die Aufforderung für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen ein Choralbuch auszuarbeiten, welches auch 1803 bei Breitkopf und Härtel in Folio schön gedruckt unter dem Titel herausgegeben wurde: „Vierstimmige Choräle mit Vorspielen ꝛc. Altona bei Hammerich." Es umfaßt 155 Choräle, die in harmonischer Hinsicht aus dem vorerwähnten Manuscript theils vollständig, theils mit nur unwesentlichen Veränderungen aufgenommen sind. Nur einige neuere Melodien oder solche, die in Thüringen nicht heimisch waren, gaben zu neuen Harmonisirungen Veranlassung. Eine ausführliche, sehr lesenswerthe Recension dieses Choralbuchs, wahrscheinlich von Zelter abgefaßt, findet sich in der Leipz. musikal. Zeitung, 1804, Bd. 6. Um das Jahr 1820 unternahm nun Fischer die Ausarbeitung seines Choralbuches und lag es nun im Mangel an Vertrauen auf eigene Kraft oder einer an sich zu achtenden Pietät gegen seinen Lehrer, Freund und Vorfahrer im Amte, kurz er legte seiner Arbeit das Manuscript und das gedruckte Werk Kittels zu Grunde und bildete nun aus beiden, fast mosaikartig sein Werk.

Nur einige Proben aus Fischers Choralbuch verglichen mit Kittels beiden Werken mögen des Ersteren Verfahren kund thun:

Nr. I. Choral aus Kittel's Manuscript: „Ach wenn werd' ich dahin kommen." Nicht in dem Choralbuche vom Jahre 1803 befindlich. Bei Fischer Nr. 21. Eine, bis auf zwei Töne im 7ten Tact, sorgfältig abgefaßte Abschrift. (S. unten Nr. I.)

Nr. II. Choral aus Kittels Choralbuch v. Jahre 1803: „Christ, der du bist Tag und Licht." In Kittels Manuscript einen Ton tiefer und hinsichtlich der Harmonie abweichend. Bei Fischer Nr. 40. Wie vorstehend. Bei Kittel in der letzten Hälfte des 4ten Tactes zu den Baßnoten A d statt $\bar{\bar{c}}\ \bar{h}\ \bar{a}$ — $\bar{a}\ \bar{h}\ \bar{\bar{c}}$: desgleichen im 8ten Tact statt $\overline{gis}$ — $\ddot{g}$. Beide Stellen bieten keine Harmonieveränderung, schienen jedoch der Erwähnung werth. (S. unten Nr. II.)
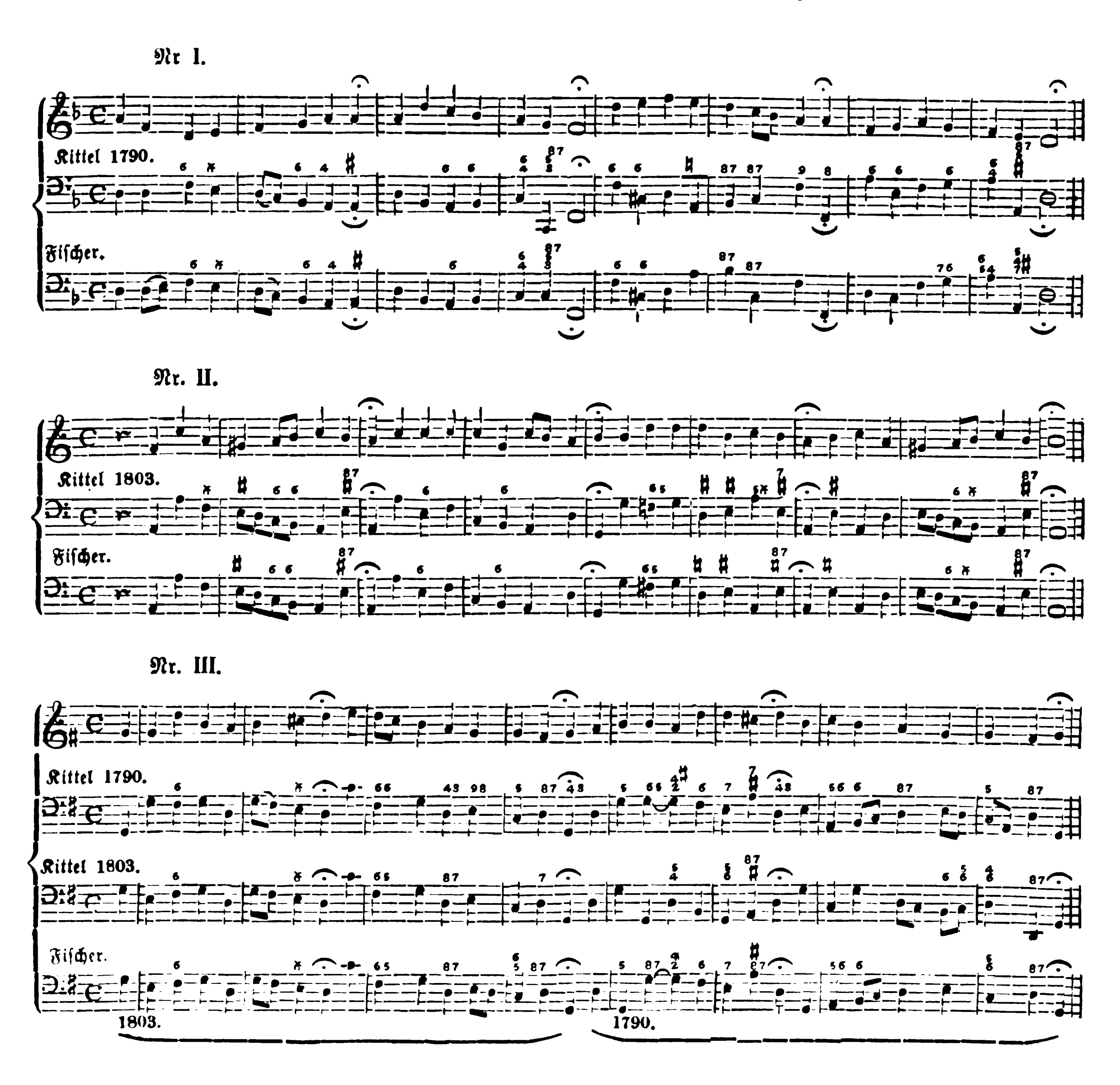
Nr. III. Choral aus K. Manuscr.: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend." Derselbe aus K. Choralbuch v. J. 1803. Bei Fischer Nr. 110. Die augenscheinlichste gleichzeitige Benutzung beider Quellen. (S. unten Nr. III.)
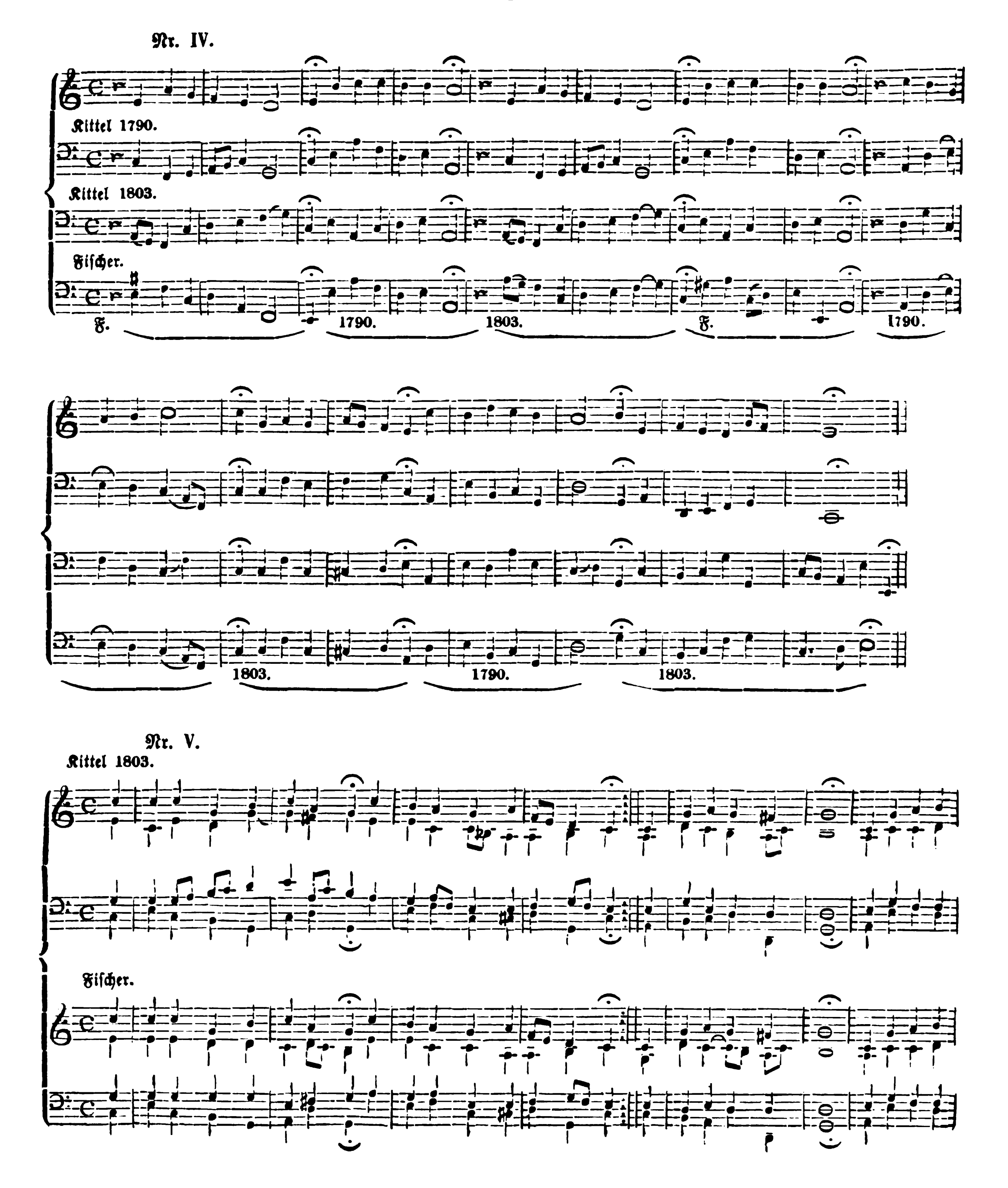
Nr. IV. Choral aus K. Manuscr.: „Ach Herr mich armen Sünder." Derselbe aus K. Choralbuch v. J. 1803, einen Ton tiefer transponirt. Bei Fischer Nr. 7. Fischer's und Kittel's Harmonien zusammen verbunden. Ein Bild eigenthümlichster Mosaikarbeit. (S. unten Nr. IV.)
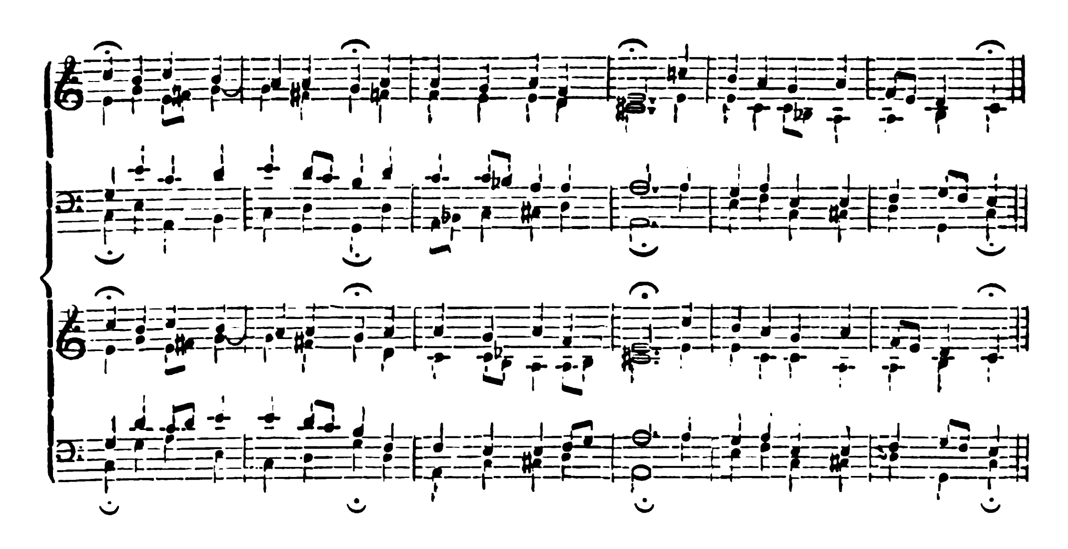
Nr. V. Choral aus K. Choralb. v. J. 1803: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Bei Fischer Nr. 72. Dieses Beispiel soll insbesondere dazu dienen, um zu zeigen, wie Fischer selbst die Mittelstimmen Kittels als Eigenthum benutzte. Von der 5ten zur 6ten Melodiezeile wurde die nicht zu rechtfertigende Quintenfortschreitung treulich beibehalten, desgleichen von der 1ten zur 2ten Zeile der absonderlich zu nennende Nonensprung im Baß. Daß die Veränderungen von der 6ten zur 7ten und 7ten zur 8ten Zeile Verbesserungen der Kittelschen Satzweise sind, wird wohl Niemand behaupten. (S. unten Nr. V.)

Diese wenigen Beispiele bestätigen wohl zur Genüge, wie Fischer sich fremdes Gut aneignete und es

bleibt in der That räthselhaft, wie dieses Plagiat in der Zeit von vollen dreißig Jahren unentdeckt blieb, da zwar Kittels Manuscript höchstens in einigen Abschriften vorhanden, das gedruckte Werk hingegen sogleich nach seiner Veröffentlichung in den Besitz derer war, die an dem Kirchengesang ein reges Interesse nahmen. Schwerlich wird sich noch jetzt genau nachweisen lassen, ob Fischer mit Absicht oder mehr zufällig in der umfangreichen Vorrede seines Choralbuches Kittel's Namen und seine Verdienste um den Choralgesang verschwiegen hat. Hätte er ihn genannt, offen gesagt, wie er dessen Werke so weit es thunlich war, seiner Arbeit zu Grunde gelegt, wahrlich er konnte damit seinem Ruf keinen Eintrag thun. Er schwieg jedoch und ein Schleier hüllte eine That ein, deren sich kein wahrhafter Künstler schuldig macht. Daß die Ehre für benutztes geistiges Eigenthum, wenn auch erst nach langen Jahren, auf den zurückfalle, von dem es ausging, gebietet ebensowohl die Humanität, wie die literarische Gerechtigkeit.




Nr. IV.
Kittel 1790.
Kittel 1803.
Fischer.
F.
1790.
1803.
F.
1790.
1803.
1790.
1803.
Nr. V.
Kittel 1803.
Fischer.



Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Fr. Spindler, Op. 11. Hexenfahrt. Clavierstück. Dresden, Brauer. 12½ Ngr.

— — —, Op. 13. Waldmährchen. Clavierstück. Ebend. 15 Ngr.

Beide Stücke sind so recht mit Liebe von ihrem Verfasser gemacht worden, das sieht man; sie sind wie liebe Kinder sorgsam gehegt und gepflegt, und der Vater schickt sie in die Welt, nicht wie vornehme Leute, damit sie glänzen und prahlen sollen mit ihrer aristokratischen Erziehung, sondern wie ein guter deutscher Bürgersmann, der da will, daß sie zu Etwas nütze seien und ihm Freude machen. — Die „Hexenfahrt" sagt uns mehr zu, als das „Waldmährchen"; bei ersterer liegt die Intention offener da und ist bestimmter ausgesprochen; bei letzterer scheint der Componist etwas mit der Relativität des Gegenstandes haben kämpfen zu müssen, und man sieht, daß es ihm etwas schwer geworden ist dem Titel gerecht zu werden. Man kann nicht sagen, daß die Stücke verfehlt seien, nur ihr Colorit ist zu matt, namentlich fehlt's dem Waldmährchen an eigentlicher Romantik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

L. Cepeda, La Calesera (Liedertempel Nr. 78), mit Pfte. Bote u. Bock. 10 Sgr.

La Calesera heißt zu Deutsch: die Postillonin. Dieses Institut, so wie das erstere Wort sind portugiesischen Ursprungs, so wie auch der Text in derselben Sprache ist. Die Melodie hat mit ihrem ¾Tact einen cachuchaartigen Anstrich, ist aber nicht von bedeutendem Interesse, wenn man sich nicht vom Fremdländischen blenden läßt. Der untergelegte deutsche Text hat oft corrupte musikalische Declamationen zu Wege gebracht.

Duetts, Terzetts 2c.

A. Hackel, Op. 80. Finden und Scheiden, Ged. von Th. Moore. Duett für zwei Singst. (Bariton und Baß oder Mezzosopran und Alt) mit Pfte. Bote und Bock. 15 Sgr.

Durchaus nicht ausgezeichnet, weder durch Auffassung noch durch musikalische Wiedergabe; Alles ist gewöhnlich in diesem Duett.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 1½ Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

№ 50.

Zweiunddreißigster Band.

Den 21. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 52 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Prophetisch und Unprophetisch.

(Schluß.)

Fides — rührselig, bläßlich, schüchtern — nicht mütterlich; Bertha bläßlich, leer — nicht jungfräulich; Oberthal — auf dem Papier ein Eisenfresser, in der That ein guter Junge trotz Don Ottavio, sicherlich kein teutonischer Recke, unbeschadet alles desjenigen Bleches, das er in Bewegung setzt; der Prophet ein feiger Lügner, die Priester Spitzbuben, das Volk niederträchtig .... das sind die Ingredienzien der verruchten Oper, deren Aufnahme ein Zeichen der Zeit geworden. Während die Einen — nicht das Volk, sondern einige kranke Gelehrte! — steif darauf beharren, welcher „Fortschritt" in dem Opus gemacht, welch „tragisches Pathos" drin verborgen, — ja während uns durch die „fähige Kritik" unzweideutig bewiesen wird, wie der neue Prophet die Lösung Mozart'scher und Beethoven'scher Unvollkommenheiten, Räthsel, niederer Standpunkte ꝛc. gebracht habe, und nun endlich die Kunst den Punkt erreicht habe, „den Höhepunkt, über welchen nicht hinaus gegangen werden kann" — so erkennen dagegen Andere — ob die Mehrheit, haben wir noch nicht gezählt — daß von allen diesen blasirten Kriticasmen nur der letzte einige Wahrheit enthält. Ja! es kann nicht drüber hinaus gegangen werden! das ist gewiß, dies muß der Scheidepunkt, der Grenzstein zwischen Lüge und Wahrheit werden, oder unsere deutsche Musik, vielleicht die Tonkunst aller Zeiten, hat ausgesungen.

Denn das größte Gut, das dem größten Genius zugesprochen werden mag, ist noch immer die Wahrheitsliebe. Lachet nicht! die ihr den Jesuiten nur im Kleide unähnlich sehet — ihr werdet weinen und heulen, so lange ihr nicht wisset, daß Wahrheit Leben, Lüge Tod ist. — Wer ein paar hopsbeinige Saltos ohne Sinn und Verstand eine „künstlerische Berechtigung" nennt, wer die Mutterliebe „psychologisch zu motiviren" nöthig findet, den halten wir zur Kritik noch unfähiger als er uns, und überlassen das Urtheil den Zeiten und dem Volke, das noch immer — nach einigem Besinnen freilich! — gesunder urtheilt als alle wohldressirte Schulweisheit verderben kann. Zeit und Volk wird auch dereinst — seid unbesorgt! — ganz sicherlich entscheiden, ob unsere Dramatik weiter ist als Shakespeare, ob Geibel ein Dichter und Meyerbeer ein Genius ist.

Unsere Zeit ist nicht geeignet, ewige Kunstwerke zu schaffen, kaum noch zu empfinden. Denn um Schönes in Wahrheit zu schauen, wird etwas Anderes erfordert als Schule, Markt und Residenz: die wahre Schönheit offenbart sich nur der demüthigen Hingebung, die in stiller Keuschheit gewaltig ist. Ein echtes Volksurtheil möcht' ich wohl 'mal hören und sehen, nämlich folgender Maßen: Wenn die hohen Herrschaften für schweres Geld sich an dem Spektakel satt gesehen und stumpf gehört haben, so werde ein großes Volksfest veranstaltet, ohne Entréegeld, allen Menschen zugänglich. Dann wird innerhalb vierzehn Tagen unentgeldlich aufgeführt: Robert, Don Juan, Iphigenie, Hugenotten, Heimliche Ehe,

Zauberflöte, Fidelio, Prophet, Norma, Figaro, Entführung, Preciosa, Freischütz, Oberon u. s. w., und — nicht zu vergessen! — bei schwerer Strafe untersagt, zu klatschen und zu pfeifen. [Wer klatscht, wird mit einem Freibillet für alle Meyerbeer'sche Opern, so lange sie dauern, begabt, und durch polizeiliche Aufsicht gezwungen, sie jedesmal gänzlich zu Ende zu hören.] — Nach vierzehn Tagen wird aus den Aufführungsprotokollen nachgewiesen: 1) bei welchen Opern stille Aufmerksamkeit von Anfang bis zu Ende geherrscht hat; 2) bei welchen Opern nicht die ganze Zuhörerschaft bis zu Ende geblieben; 3) von welchen Opern die Leute mit heiterem Gesicht wiederkehrten und Reminiscenzen pfiffen. — Ist dies unausführbar? So werdet ihr kein Volksurtheil „mit Evidenz beweisen" können, was doch eigentlich gar betrübt ist, da die „befähigte Kritik" ihrer selbst nicht gewiß (weil zwei Hegelingen, von gleichen Principien aussegelnd, zuletzt doch am entgegengesetzten Ende anrennen), da ferner die „unfähige Kritik" schon voraus excommunicirt, und der Pöbel urtheillos ist, außer wo er mit fanatischem Geklatsche zum Zeugniß gerufen wird.

Unsere Zeit ist nicht geeignet, ewige Kunstwerke zu schaffen; das beweist schon die kritische Bestrebung, dergleichen vorzumalen. Zum ewigen Kunstwerk bedarf's gesättigter Zustände, das heißt eines seiner selbst gewissen Volkes, das nicht sucht, sondern hat. Wir aber suchen und haben noch lange nicht gefunden. Die Gestaltung des Vaterlandes ruft alle Kräfte in Streit, die zündende Bewegung hat den Kern des sittlichen Lebens ergriffen — „Ist's jetzt Zeit zu Saufgelagen, zu Banketten und Feiertagen? — Ist dies eine Welt zum Puppenspielen und mit Lippen fechten?" — Die echte lebendige Kunst, welche immer ewige Schönheit ist, nicht zeitliche, ist jederzeit und aller Orten ein sittliches Ergebniß gewesen; sie hat das Seiende, nicht das Werdende zum Inhalt. Wer uns entgegenhält, was neuerdings so oft höheren Ortes proclamirt ist, von „prophetischer, vorahnender, vorausdeutender" Kunst, der ist offenbar noch in dem sittlichen Wahne befangen, als solle (oder könne) die Kunst praktisch wirken, und mag sich getrösten mit den Beispielen praktischer Wirkungen an der weiland Muette, an Freiligrath und Nachfolgern — vielleicht, daß auch der neueste Prophet dereinst praktisch wirke, und die edlen Proletarier den fanatischen Communismus praktisch anzuwenden versuchen, und dann mit seinen Predigern, Eugen Sue, Meyerbeer, Scribe ꝛc., den Anfang machen, vorausgesetzt, daß diese Drei dann noch in loco zu finden sind und nicht ein alibi nachweisen. — Außer dieser Schule der „praktischen" Kunstlehrer wird sich schwerlich ein Zeugniß finden, daß irgend ein weltbewegender Künstler — (selbst Sophokles und Shakespeare nicht) — schwebende Zeitideen gefördert habe. Alle lebendige (d. h. ewige) Kunst hat von jeher darnach gerungen, dasjenige, was im Volksbewußtsein bereits fertig daliegt, dessen Kampf durchlebt ist, in schönen Bildern aufzubewahren. Deshalb ist die Kunst der Abschluß einer menschheitlichen Periode, nicht ein Antritt. — Den Antritt neuer Zeiten geben sittliche Kämpfe, Umwälzungen der Herzen, Geister, Sitten und Völker: da ist weder Zeit noch Boden für die selige Schau der Darstellenden und Genießenden. Wir werden noch Menschenalter gebrauchen, um uns so weit herzustellen, daß wir eine dritte oder höchste Kunststufe erreichen, in der das deutsche Wesen seine letzte Verklärung feiere. Diese Verklärung, auf die wir hoffen, ist etwas anderer Gestalt als der Zeitsinnige sich einbildet. Wir verweilen nicht bei dem Bilde dieses Traumes, der unseren Gegnern nur Mitleid einflößen würde, wollten wir sein innerliches Wesen vorzeitig ausplaudern.

Völlig beruhigt sind wir über alle Folgen und Entgegnungen, die unser ungestümes Wesen hervorrufen möchte. Waren wir doch wider Willen gezwungen, einen scharfen Ton anzunehmen der kritischen impotenten Anmaßung gegenüber. Wäre die Sache gleichgiltig, wir dürften nicht zürnen. Stände nicht die Ehre und Schönheit deutscher Kunst auf dem Spiele, wir würden nicht in zürnendem Hasse hervorbringen, statt in zärtlicher Besonnenheit sanft, doch gründlich zu überzeugen. Aber der Kritik muß gezeigt werden, daß sie nichts Letztes, Absolutes ist, wie überhaupt nichts absolut ist als die ewige Liebe und Wahrheit Gottes. — Mag nun immerhin die Kritik fortfahren, die religiöse Dramatik und die fanatische Rhyparographie zu belobräuchern, und dampfneblig Beweis führen, wie weit Jacob Meyerbeer's Christenthum christlich ist, und wie ein nächstes Scribesches Drama vielleicht gar verlogene Apostel und ein brocatnes Jerusalem zur Staffage zu nehmen „berechtigt" sei: wir sind über alle solche Ergebnisse völlig beruhigt, indem wir ganz sicherlich glauben, daß niemals die Zeit komme über Deutschland, wo Wahnsinn Vernunft und Lüge Schönheit heißt. Wenn aber Solches geschähe, das wäre schon absoluter Untergang, und dann brauchten wir für eigne Schmerzen am wenigsten zu sorgen. So lange Solches aber nicht geschieht, glauben wir noch, daß das deutsche Volk sich herstellen wird in Kraft und Schönheit; das wird die Zeit sein, wo der Prophet vergessen ist, nicht aber die deutsche Musik.

Emden, am 31sten Mai 1850.

Dr. E. Krüger.

Aus Hannover.

Den 10ten Juni 1860.

Von den in der zweiten Hälfte des Winters gegebenen Concerten haben wir vor Allem der zweiten Folge dreier von den HH. Kolbe, Kaiser, Eyertt, Lindner veranstalteten musikalischen Soiréen zu erwähnen. Es wurden darin ausgeführt: Streichquartette von Haydn (B-Dur und D-Moll), von Mozart (C-Dur), von Beethoven (F-Moll, D-Dur), und von R. Schumann (A-Moll). Das, was wir schon früher Lobenswerthes über Auffassung und Vortrag der eben genannten Künstler gesagt, wiederholen wir heute in vollem Maaße. Es war besonders das Quartett von Mozart, dessen Ausführung wir dreist eine vollendete nennen dürfen, so auch das F-Moll Quartett von Beethoven. Besonderen Dank verdienen die Herren für Vorführung eines Schumann'schen Quartetts, das sie mit einigem Zagen in's Programm aufgenommen. Der Erfolg hat ihnen indeß gezeigt, daß zu dem Zagen kein Grund vorhanden gewesen, denn das Quartett hat, so weit wir gehört, sehr gefallen, und besonders nach dem zweiten und letzten Satze gab sich der Beifall der Zuhörer laut zu erkennen. Die Herren mögen für künftige Fälle daraus abnehmen erstens, daß das Vorurtheil gegen Schumann'sche Musik so groß nicht ist, wie sie vielleicht glauben, wenn gleich nicht abgeleugnet werden kann, daß es bei Manchem noch tief wurzeln mag, und zweitens, daß unserem Publikum im Allgemeinen der Sinn für das Schöne nicht mangelt, und es dasselbe wohl zu erkennen weiß, wenn es ihm so geboten wird, wie hier geschah. — Außerdem wurden in diesen Soiréen noch ausgeführt: Pianoforte-Quintett von Hummel, Trio (Es-Dur) von F. Schubert, und Trio (F-Moll) von Marschner. Die Clavierpartie des Quintetts spielte Hr. Thiele, ein hiesiger junger Clavierlehrer, im Ganzen recht nett und mit Beifall. Die Passagen wünschten wir theilweise eleganter vorgetragen, so wie überhaupt den ganzen Vortrag etwas freier. Hr. T. war übrigens befangen, was sich bei öfterem Auftreten geben wird. In dem Trio von Schubert spielte Hr. Engel Piano. Wir haben in unserem letzten Bericht schon Gelegenheit gehabt, uns über sein Spiel auszusprechen, und bestätigen das dort Gesagte heute wieder, obgleich wir diesmal nicht behaupten wollen, daß der Geist dieses duftig-romantischen, mit düsteren Wolken, dann wieder mit heiterem Sonnenschein durchzogenen, freilich etwas langen Werkes durch die Vortragenden überall wiedergegeben sei. Hr. Klindworth spielte das Piano im Marschner'schen Trio. Unverkennbar zeugt das Spiel dieses jungen Mannes von Talent. Er spielte lebendig und feurig, auch nicht ohne Verständniß dessen, was er spielte, zuweilen aber zu keck und dreist, und bei solchen Stellen wurde sein sonst ganz guter Anschlag etwas hart. Möge er recht fleißig studiren und auf Abrundung in Spiel und Vortrag sein Augenmerk besonders richten. — Hier können wir nicht umhin, den diese Soiréen veranstaltenden Herren unsere Anerkennung dafür auszusprechen, daß sie jungen Künstlern Gelegenheit geben, sich öffentlich zu produciren, obgleich auf der anderen Seite nicht zu verkennen ist, daß ein häufiger Wechsel der Personen der Production selbst oft nachtheilig ist, weil so das zu möglichst vollkommener Ausführung durchaus nothwendige gegenseitige innige Einverständniß nicht gleich erreicht werden kann. — Gesungen wurden in den Soiréen von Mad. Nottes Lieder von Schubert, die sie, wie gewöhnlich, gut vortrug, von Mendelssohn und Anderen. Mad. Steinmüller sang „die junge Nonne" von Schubert nicht gut und auch nicht schlecht, außerdem „La pastorella" von Rossini, für welche Wahl sie eine derbe Zurechtweisung verdient. Ein ganz gewöhnliches Jodlerliedchen und noch dazu unglücklicher Weise hinter einem Schumann'schen Quartett her — es war, als wenn man eine tüchtige Ohrfeige erhielte. Die Geschmacklosigkeit geht doch weit! Endlich sang Hr. Sowade den Erlkönig von Schubert und — fiel damit durch. Eine ganz verfehlte Leistung! Ferner trug er noch Lieder von Lindner vor. Bei dieser Gelegenheit wollen wir Hrn. Sowade in seinem eigenen Interesse den Rath geben, sich den, besonders in letzterer Zeit angenommenen outrirten Liedervortrag abzugewöhnen, Lieder nicht bis zur Unkenntlichkeit zu verzerren, und Leidenschaft und Begeisterung um jeden Preis zu zeigen. Es ist wünschenswerth, wenn man immer hören kann, in welcher Tactart gesungen wird, ohne deshalb der Steifheit im Vortrage das Wort reden zu wollen. Das Publikum läßt sich durch dergleichen allerdings blenden und zum Bewegen der Hände verleiten, am Ende aber könnte es doch zur Vernunft kommen und die Unnatur einsehen — mit dem Sänger wär's dann vorbei. Ein wahrer Künstler verschmäht dergleichen stets.

Im Theater trat auf: Frl. Wilh. Clauß, die den ihr vorangehenden Ruf als beachtenswerthe Clavierspielerin vollkommen rechtfertigte. Sie spielte zwei Stücke von Chopin und Willmers, und erntete rauschenden Beifall. Ein von ihr veranstaltetes Concert im Hanstein'schen Saale war sehr leer, woran wohl hauptsächlich die vorgerückte Jahreszeit Schuld war. — Noch hörten wir im Theater die Harfenspielerin Frl. Rosalie Spohr. Das Haus war sehr schwach besetzt, trotzdem, daß Kapellmstr. Marschner die Virtuosin dem Publikum in einer hiesigen Zeitung warm

empfohlen hatte. Ihr sehr fertiges und schönes Spiel auf dem leider noch immer zu sehr zurückgesetzten Instrumente wurde mit außerordentlichem und verdientem Beifall aufgenommen. — Den Claviervirtuosen Tedesco, der ebenfalls im Theater gespielt hat, waren wir verhindert zu hören.

(Schluß folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. G. Flügel verläßt seinen bisherigen Wohnort Stettin, indem derselbe als Seminar-Musiklehrer nach Neuwied bei Coblenz sich begiebt.

Musikfeste, Aufführungen. Ein neues Werk des Meiningen'schen Concertmeisters Friedrich Rohr: „Martin Luther", oratorische Tondichtung mit Orgel und Orchesterbegleitung, Reden, Melodramen und gemischten Chören, Text von L. Bechstein, wurde Ende vorigen Monats in Eisenach aufgeführt, nachdem es zuvor schon zwei Mal in Meiningen zu Gehör gebracht wurde. Weitere Aufführungen desselben in Weimar und Gotha stehen bevor; von dem Großherzog von Weimar erhielt der Componist dafür die goldene Verdienst-Medaille.

Vor Kurzem wurde in Riga unter Leitung des Musikdirector Löbmann der Preis-Psalm von Hetsch und der erste Theil des Elias von Mendelssohn-Bartholdy mit vielem Beifall aufgeführt.

In Dessau kam Anfang dieses Monats Haydn's „Schöpfung" zur 50jährigen Feier ihrer Entstehung durch Kapellmstr. Schneider zur Aufführung.

Den 15ten, 16ten und 17ten Juni feierten die Norddeutschen Liedertafeln wieder ihr Gesangsfest, und zwar in Hildesheim.

Vermischtes.

Chronik musikalischen Blödsinnes. Das Intervall der leeren reinen Quinte hat schon manche bedeutsame Rolle in unserer Musik gespielt. Wer erinnerte bei seiner Erwähnung sich nicht der tonischen Schlußharmonie so mancher alten Kirchencomposition, der stehenden Dominantharmonie eines Waldhörnerpaares, der unvermeidlichen Baßunterlage jedes Pastorale, der geheimnißvollen Anfangsklänge der 9ten Symphonie von Beethoven u. s. w. Auch ein junger Componist hatte sich erkühnt, an einer bezeichnenden Stelle seines Oratoriums dieses vielsagende Intervall zu benutzen. Bei der neulichen Aufführung des Werkes in einer großen deutschen Stadt wurde jedoch dem bescheidenen Schöpfer desselben von einem Alles besser wissen wollenden Concertmeister eine vervollständigende Terz in die leere Quinte hineingeschwatzt. Das war nun allerdings auch musikalischer Blödsinn und zwar Blödsinn eines Concertmeisters; gleichwohl schließt der Chronikschreiber diesmal nicht mit seinem gewöhnlichen Refrain, sondern mit der wohlmeinenden Warnung an alle jungen Componisten, die Terz eines Dreiklangs niemals absichtlich auszulassen!

Geschäftsnotizen. Hannover. H. Ihre Anfrage nach einer diesjährigen Tonkünstler-Versammlung müssen wir dahin beantworten, daß uns mehrere Ursachen eine Versammlung in diesem Jahr nicht ausführbar erscheinen lassen. — Zofingen. Wir meinten in der That mit unserer Notiz in Nr. 36 den Orgelbericht. Mit dem in Ihrem Schreiben vom 3ten Juni Ausgesprochenen sind wir einverstanden.

Bemerkung.

Bei Beginn des dreiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur: Franz Brendel.

Verleger: Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 51.** Den 25. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Volksmelodien,

herausgegeben von C. F. Weitzmann.

Bruchstück aus der Vorrede.

Das Studium der Volkspoesie hat seit Herders Anregung eine allgemeine, noch immer steigende Theilnahme erweckt und bereits eine reichhaltige Literatur hervorgerufen. Bei vielen Freunden jener duftigen Blüthen ist sodann auch der Wunsch lebhaft geworden, die Melodien kennen zu lernen, nach denen solche Naturdichtungen in ihrer Heimath gesungen werden. Diese jedoch aufzufinden und herbeizuschaffen ist mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden. Es fehlt dazu noch an allen Hilfsmitteln und der Sammler ist, wie schon Thibaut klagt, mit einem leidigen „Arzt, hilf dir selbst," ganz auf seine eigenen Kräfte angewiesen.

Zwar haben einzelne Völker bereits schätzbare Sammlungen ihrer Gesänge aufzuweisen, wie namentlich wir Deutsche in dem mit ausgezeichneter Gewissenhaftigkeit gearbeiteten Werke von Ludwig Erk: Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Was aber die meisten übrigen Völker betrifft, so muß man die bezüglichen Melodien, oft einzeln und spärlich hier und dort zerstreut, mühsam zusammenlesen, oder man trifft sie nur in kostbaren und seltenen Werken an.

Es ist nun schon seit vielen Jahren mein Bestreben gewesen, diese vereinzelten, zum Theil schwer zugänglichen Quellen der Volksmelodien aufzusuchen, und von manchen glücklichen Umständen begünstiget, ist es mir gelungen, nach und nach einen ansehnlichen Schatz derselben zusammenzutragen. Ich theile hier aus demselben mit, was mir als das Wichtigste, Interessanteste und dem Character jedes Volkes am meisten Bezeichnende erschienen ist. —

I. Lappländer.

Die Lappen, in ihrer Sprache: Same genannt, zogen früher mit ihren Rennthieren in dem jetzigen Finnland nomadisirend umher. Tschudische Stämme, von Osten her einwandernd, drängten sie nach und nach höher hinauf, und wir finden sie jetzt im äußersten Norden Europa's, in einer fast stets mit Schnee bedeckten, unwirthbaren Wildniß, in den schmutzigen Hütten weniger elenden Dörfer wohnend, oder mit ihren Zelten und Rennthieren über gefrorne Seen und Moräste durch die dichten Nadelholzwälder und niedrigen Birkengehölze ziehend. Todesstille herrscht in jenen einsamen, öden Gegenden. Die Natur ist ernst, wild und traurig. Nur die sogenannten Fischer- und Jäger- oder Waldlappen, welche den finnischen, schwedischen und deutschen Colonisten jenes rauhen Himmelsstriches näher wohnen, nähern sich diesen auch an Gesittung; sie treiben Ackerbau, sind Christen und vermischen sich mehr und mehr mit ihren gebildeteren Nachbarn. Die umherziehenden Rennthierlappen dagegen, von kleiner Gestalt, mit eingefallenen Wangen und hervorstehenden Backenknochen, mit breiten Nasen und weit geöffneten Nasenlöchern, mit großem Munde und dünnen, blassen Lippen, befinden sich noch in ganz uncultivir-

tem, rohem Zustande. Vor nicht gar langer Zeit opferten sie noch unförmlichen steinernen Götzen; noch jetzt unternehmen sie keine Reise ohne ihren Noiden oder Zauberer befragt zu haben. Mißtrauisch, argwöhnisch, heimtückisch ist ihr Character, ekelhaft sind ihre Sitten, ihre Wohnung ist schmutzig wie ihr Körper; das Rennthier allein giebt ihnen Nahrung, Kleidung und Beschäftigung. Zufrieden mit ihrem traurigen Vaterlande, mit ihrem mühseligen, elenden Leben, sterben sie vor Heimweh im Auslande — der Sinn für das Bessere, Edlere und Höhere ist noch nicht erweckt in ihnen — und hier, wo noch das Nothwendigste dem Menschen fehlt, können wir nicht hoffen, auch nur eine Spur des Schönen zu entdecken.

Musik, Poesie und Tanz sind aus diesen wüsten Gegenden verbannt, und nur mit Mühe konnten Reisende die ersten Elemente dieser Künste bei ihnen auffinden. Gleich einem Bären hob ein von Arthur de Capell Brooke beobachteter Lappe die mit Fellen bedeckten Füße wechselsweise schwerfällig in die Höhe und setzte sie wieder auf denselben Fleck nieder — seine ganze Idee vom Tanze — zwei oder drei ohne Ordnung und Melodie ausgestoßene übelklingende Töne bildeten seinen Gesang, dessen ganze Poesie in dem stets wiederholten Ausrufe: „o die Wölfe, die Wölfe" bestand. Durch Geld und Branntwein brachte Jos. Acerbi einige jener wandernden Lappen zum Singen. Ohne Takt und Rhythmus stießen sie ein fürchterliches Geheul aus, dessen unbestimmte Töne er, während diese Unglücklichen ihre Lungen anstrengten, sogleich zu notiren versucht hat. (S. Beilage, Mel. Nr. 1 und 2.) Fortwährend wiederholten sie dieselbe klägliche Melodie, bis ihnen der Athem ausging und der letzte lang ausgehaltene Ton ihrer Stimme erstarb. Ohne Sinn und Geschmack hing die Länge ihres Gesanges nur von der Fähigkeit ihrer Organe ab, mehr oder weniger Luft einzuathmen oder auszustoßen, und endete erst mit einem völligen Mangel an Athem. Die Worte waren ganz dieser Musik würdig, eine einfältige Wiederholung einer und derselben Idee: „gute Reise, meine guten Herren, Herren, Herren, gute Reise, Reise, Reise, meine guten Herren, Herren" u. s. w. Wem fallen hier nicht unwillkührlich die läppischen Wiederholungen ähnlicher nichtssagender Worte in vielen italienischen Opernarien ein*)!

Nach diesen Proben lappländischer Gesangeskunst muß es auffallen, die ganz anders lautenden Berichte einiger Reisenden zu vernehmen und in Herder's „Stimmen der Völker" zwei höchst gemüthliche Lieder als lappländische Poesieen vorzufinden. Ich lasse das eine derselben hier ganz, von dem zweiten jedoch nur den Anfang folgen:

An das Rennthier.

(Lappländisch.)

Kulnasaz, Rennthierchen, lieb Rennthierchen, laß uns flink sein,
Laß uns fliegen, bald an Stell' und Ort sein!
Sümpfe sind noch weit daher,
Und haben fast kein Lied mehr.
Sieh da, dich mag ich leiden, Kaiga-See,
Lebwohl, du guter Kailwa-See,
Viel schlägt mir's schon das Herze
Auf'm lieben Keiga-See.
Auf, Rennthierchen, liebes, auf,
Fliege, fliege deinen Lauf!
Daß wir bald an Stell' und Ort sein,
Bald uns uns'rer Arbeit freu'n.
Bald ich meine Liebe seh —
Auf, Rennthierchen, blick' und sieh!
Kulnasazlein, siehst du sie
Nicht schon baden?

Die Fahrt zur Geliebten.

(Lappländisch.)

Sonne, wirf den hellsten Strahl auf den Orra-See!
Ich möchte steigen auf jeden Fichtengipfel,
Wüßt' ich nur, ich sähe den Orra-See.
Ich stieg' auf ihn, und blickte nach meiner Lieben,
Wo unter Blumen sie itzo sei. ꝛc.

Schon Brooke macht die Bemerkung, daß jene, aus Scheffer's Lapponia entnommenen Lieder nicht den Lappen, sondern den oft damit verwechselten Finnen angehören müssen, wie sehr auch beide Völker einander in Sprache, Erscheinung und Gesittung unähnlich sind. Selbst die nahe wohnenden Schweden verwechseln die Lappen mit den Finnen, und die Norweger nennen die Finnen: Quänen, die Lappländer aber werden von den Dänen und Norwegern: Finnen genannt. Die „Blumen," unter welchen die Geliebte in den von Herder mitgetheilten Liedern weilt, das „Baden" derselben im Kaiga-See sind den Lappländern ganz fremd. Die lappländische Geliebte, die selbst durch ihre Kleidung nicht vom Manne zu unterscheiden ist, weilt nicht unter Blumen, sondern liegt in einer von Rauch, Dampf und widrigen Gerüchen erfüllten Hütte (Kåta) mit Männern, Kindern und Hunden um das Feuer; die großen Ratten laufen ihr vertraulich beim Schlafen über das Antlitz und höchstens der Schnee und Regen, welcher durch die Oeffnung eindringt, die den Rauch abziehen läßt, verschafft ihr ein unwillkührliches, nicht eben erwünschtes Bad.

---

*) Oder in manchem deutschen Liede. D. Red.

Dieselbe Bewandtniß wie mit jenen Poesieen hat es auch mit den lappländischen Tanzmelodien, welche ich hier unter Nr. 3 — 7 mittheile. Sie sind zwar im Lande selbst gesammelt worden, rühren aber weder von den ganz rohen Rennthierlappen, noch von den civilisirten Wald- und Fischerlappen her, sondern höchst wahrscheinlich von den dort lebenden, schon früher erwähnten Colonisten. Ebenso ist das in Schweden sehr bekannte „lappländische Rennthierlied": Spring min snelle reen etc. eine neuere Dichtung des Bischofs Franzen (geb. 1772 zu Uleaborg) und die zu demselben gehörigen Melodien (Nr. 9 und 10.) sind wahrscheinlich ebenfalls schwedischen Ursprungs.

Der Major v. Hogguér wohnte einem von schwedischen Colonisten zu Arvidjaur gegebenen Balle bei. Außer dem Walzer, dem sogenannten Hamburger (¾ Tact) und der im ganzen nördlichen Schweden so beliebten Polska, (neuere Melodien zu diesen Tänzen findet man unter Nr. 11 und 12) wurden den Reisenden zu Ehren noch einige außerordentliche Tänze aufgeführt. Die Lappen begannen zuerst ihre Kunst zu zeigen. Es wurde ein Licht auf den Boden gesetzt und zwei Männer und zwei Mädchen stellten sich um dasselbe einander gegenüber. Die Geschicklichkeit der Tänzer bestand nun darin, daß sie im Tacte um das Licht herumsprangen, erst langsam, dann schneller, und immer schneller, und dabei kreuzweise die Fußspitzen so nahe wie möglich gegen das Licht hinwarfen, ohne dasselbe zu berühren oder gar umwerfen zu dürfen. Sodann führten zwei schwedische Burschen den Bärentanz auf. Sie stellten sich auf allen Vieren einander gegenüber, lehnten Schulter an Schulter und hüpften nun, auf Hände und Fußspitzen gestützt, im Tacte auf und ab. Es scheint, daß die mit den Schweden zusammen wohnenden Lappen sich ergötzten, die bewegteren Tänze ihrer Nachbarn, und die Schweden, die mimischen Darstellungen jener rohen Natursöhne nachzuahmen.

Der Lappländer hat großen Respect vor dem Bären. Er glaubt, dieser besitze die Kraft von zwölf und den Verstand von zehn Menschen. Der Bär weiß alles und hört alles, was von ihm gesprochen wird. Gehen die Waldlappen auf die Bärenjagd, so sprechen sie seinen Namen nicht aus, damit er nicht merke, daß von ihm die Rede sei, sie nennen ihn meistens Großvater. Ihre Weiber kommen indeß in einer Hütte zusammen, und wenn sie die Jäger von ferne zurückkommen hören, stimmen sie den Bärengesang an, welcher sich in Lobeserhebungen dieses Thieres ergießt. Ist ihr Lied abgesungen, so nähern sich die Männer mit ihrer Beute der Thüre, werden aber von den Weibern mit Schimpfen und Schelten empfangen, und die Hütte vor ihnen verschlossen. Mühsam müssen die Jäger nun eine Oeffnung in die Hütte machen und durch dieselbe mit dem erlegten Thiere hineinsteigen. Früher bat man noch den Bären wegen des an ihm verübten Mordes um Verzeihung. Die meisten tschudischen Völker haben ähnliche Gesänge, Tänze und Ceremonien bei Erlegung eines Bären und theilen den Glauben an den übermenschlichen Verstand dieses Thieres.

Die Lappen zählten die Sonne, Beiwe, zu ihren Göttern und opferten derselben, damit sie freundlich scheine und den Graswuchs befördere. Rana-neida, eine der Liebe günstige Göttin wohnte im Sternenhimmel, sie machte die Berge grünen im Frühlinge und reichte den Rennthieren das erste junge Gras dar. Man opferte dem Leibolmai, dem Gott der Schützen und Vogelfänger, dem Kiase-olmai, dem Gotte der Fischer, und der Mutter des Todes: Jabmiakka, damit sie langes Leben verleihe. Gustav Wasa (gest. 1560) schickte die ersten christlichen Missionäre nach Lappland, doch richteten sie in jenen düsteren Gegenden wenig aus. Mit eben so geringem Erfolge wurden in der Mitte des 17ten Jahrhunderts Pastorate daselbst eingerichtet. Noch jetzt hängen die Lappen mit Glauben und Vertrauen an ihren Noiden oder Zauberern (nach Andern: Noaaids und Spågubbe genannt) wenn gleich diese ihre Künste nur im Geheimen treiben dürfen. Sie unternehmen keine Reise, kein Geschäft ohne deren Rath, kaufen von ihnen Talismane gegen Gefahren, und die Beschwörungen, Gesänge und Tänze derselben werden noch stets zum Heilen aller Krankheiten angewendet. Der Zauberer begeistert sich zuerst durch einige Gläser Branntwein und nimmt dann die alte, stets geheim und sicher verwahrte Zaubertrommel zur Hand — das einzige musikalische Instrument der Lappen. Sie hat die Form eines Siebes und ist mit Rennthierhaut bezogen, auf welcher mit Blut Figuren von Rennthieren, Bären, Wölfen, Hunden, Vögeln, Bäumen und anderen Gegenständen gemalt sind. Die andere Seite ist mit Kupferringen, Ketten, Schellen und Glöckchen behängt. (Das historische Museum in Dresden besitzt eine solche Zaubertrommel.) Auf die Trommel legt nun der Noide eine kleine messingene, dreieckige Platte, und unter gräßlichen Gebärden schlägt er mit einem aus dem Horn eines Rennthiers gemachten Schlägel wie ein Wahnsinniger auf die ausgespannte Haut und beginnt unter dieser Begleitung den Joigen (oder Juoigen,) den Zaubergesang zu heulen:

Kumpi don ednak vahag lek dakkam
Jk shjat kalka dam packest orrot
Mutto dast erit daakkoa
Mailme kiaetzhjai mannat,
Ja don kalkalk dai
Pazbjatallab, dacheke jetzbja lakai baewanet.

„Verfluchter Wolf, entferne dich von hier; halte dich nicht länger auf in diesen Wäldern: Fliehe von hier und suche die entferntesten Gegenden der Erde auf, oder stirb unter den Schlägen des Jägers." Der messingene Pfennig springt in die Höhe, und nach dem Zeichen, auf welches er niederfällt, richtet sich nun der Ausspruch des Zauberers. Die Wölfe aber sollen wirklich vor den Tönen dieses Gesanges und seiner magischen Begleitung das Weite suchen.

Merkwürdig ist es, daß diese Beschwörungen in jenen Gegenden: Finne-kunst, und die magische Trommel: Rune-bomme genannt werden. Die seit uralter Zeit wegen ihrer Zaubereien und Runen berühmt gewesenen Finnen aber nennen jene Trommel: Lappalaisten Rumpa und sagen von einem recht geschickten Hexenmeister: Se on koko Lappi, das ist ein ganzer Lappe!

Wir verlassen jetzt dieses Volk, dessen Musik nur aus dem widrigen Geheule unzusammenhängender Töne, aus dem Lärmen der rasselnden Schellentrommel besteht und dessen Poesie sich auf die Wiederholung einiger wenigen Worte beschränkt, welche nicht die sanfteren Gefühle der Menschenbrust ausdrücken, sondern nur die Empfindungen eines noch nicht aus seinem thierischen Schlafe erwachten Menschen andeuten,*) um zu sehen, wie weit es unter einem milderen Himmelsstriche, in freundlicheren Wohnsitzen ein aufgeweckteres, mit gefälligeren Sitten begabtes Naturvolk in diesen Künsten zu bringen vermocht hat.

C. F. W.

*) Die genauen Angaben der Quellen der beiliegenden lappländischen Melodien, deren Mehrzahl mit einer harmonischen Begleitung von mir versehen wurde, so wie auch der von mir für den Text benutzten Werke, befindet sich am Schlusse eines jeden Heftes meiner noch ungedruckten Sammlung.

Kirchenmusik.

Manuscripte.

„Christus der Erlöser", Passionsoratorium von E. F. Richter.

Einst gab es eine Zeit, wo ein jeder Tonsetzer es für seine höchste Lebensaufgabe hielt, für die Kirche thätig zu sein. Ihr widmete er mit edler Hingebung alle in ihm wohnenden Kräfte und wurde ihm auch nur selten ein glänzender Sold dafür zu Theil, so war ihm doch das Bewußtsein, sein in ihm wohnendes Talent auf die würdigste Weise angewendet zu haben und die Theilnahme einer andächtigen, auf jeden einzelnen seiner Töne lauschenden Gemeinde der reichste Lohn. Diese Zeit ist dahin! Die Künstler der Gegenwart, mit wenig ehrenden Ausnahmen, mühen sich ab und ringen darnach der großen Menge zu huldigen, die nicht mehr in der Kirche, sondern außer derselben den höheren, wahren Genuß sucht, und so ist es denn endlich so weit gekommen, daß nur ausnahmsweise ein Tonsetzer jetzt ein Werk dem Ort widmet, wo das bedeutendste, was die Künste, insbesondere auch die Tonkunst, zu bieten vermögen, dargebracht werden sollte. Je seltener nun dies geschieht, um so mehr sei es vergönnt, auf solche einzelne Erscheinungen auf diesem Gebiete hinzuweisen und die Aufmerksamkeit derer darauf hinzulenken, welche sich noch nicht ganz von einem kirchlichen Sinn befreit haben. Mit wahrer Freude deuten wir denn gerne auf die uns vorliegende, eben so fleißig ausgeführte, als in der That eine Masse geistreicher Züge enthaltende großartige Composition hin, da sie uns, nachdem wir sie im vergangenen Jahre privatim und in diesem am Palmsonntage und Charfreitag unter der Leitung ihres Schöpfers ausgeführt, gehört, und wir uns überdies mit deren Inhalt aus der Partitur genau bekannt gemacht haben, einen wahren und erhebenden Genuß bereitet hat.

Der Tonsetzer, rühmlichst schon bekannt durch einige durch den Stich verbreitete Kirchencompositionen, wählte zu diesem Oratorium die Leidensgeschichte Jesu, wie sich dieselbe in dem Evangelium des Marcus wörtlich verzeichnet findet, und verband diese mit einzelnen dahin zielenden Bibelversen, wie mit einigen passenden Liederstrophen der christlichen Kirche. Diese Unterlage bot ihn nun einen inhaltreichen Stoff, voll der mannichfaltigsten Gegensätze und Situationen. Durch die tiefsinnige Instrumentaleinleitung aus G-Moll, und die ersten Chöre nebst dem wehmüthig klagenden Choral: „Der du voll Blut und Wunden" — wird der Zuhörer sogleich in die ernste Stimmung versetzt, welche erforderlich ist, das große Gemälde dem geistigen Auge vorüberziehen zu lassen. Jetzt erscheint es selbst mit einem schmucklosen Recitativ: „Da Jesus und seine Jünger den Lobgesang gesprochen" beginnend — nur mit seltener Unterbrechung folgt nun eine Scene auf die andere und das Ganze bildet sich zu einem so ernsten und doch so ergreifenden Drama, daß man, trotzdem daß der Tonsetzer mit Grund vermieden hat, den handelnden Personen, z. B. Jesus, bei ihrem jedesmaligen Hervortreten ein und dieselbe Stimme zuzuweisen, wie es nicht selten geschehen, den Character einer jeden ohne Mühe erkennt. Nur ein tiefes Eindringen in den erwählten Gegenstand, ein völliges allseitiges Erfassen desselben, nebst einer angeeigneten großen Gewandtheit in der Instrumentation und Leichtigkeit in Ueberwindung aller Tonformen vermochte es, ein so aus einem Gusse geformtes Tongemälde zu schaffen, welches den Kenner durch seine ausgezeichnete

Durchführung, wie den Laien durch den Melodiereichthum und die dramatische Wahrheit gleichmäßig zu befriedigen und zu erheben vermag; Ehre und Dank dem trefflichen Tonsetzer für dieses sein Werk.

C. F. Becker.

Aus Frankfurt a. M.

Bei unserer Oper fährt der Prophet fort die Kosten der Unterhaltung zu tragen, denn alles was dazwischen gegeben wird interessirt nur wenig. Dies sind die Folgen der zu straff gespannten Saite. Die Directionen blicken mit trüben Blicken in die Zukunft und die Componisten getrauen sich nicht mehr ein Sujet zu wählen, worin die losgelassene Hölle nicht wenigstens mit dem Olymp in Kampf geräth, oder die Tarantel mit St. Veit ein Pas de deux tanzt. Aber ich baue auf eine Umwälzung dieser unnatürlichen Zustände. Ist man einmal durch Schaden klug geworden, wird auch die Oper der Musik wegen wieder zur Geltung kommen. Man könnte aber ohne solch' theures Lohngeld dahin gelangen. — Frau Behrend-Brandt (jetzt in Berlin später in Wien gastirend) sang hier zum Abschiede die Fides und kehrt sie zurück, so wird uns die Unvermeidliche wieder zum Willkommen blühen. Mögen es übrigens diejenigen vor ihren Gewissen verantworten, welche durch den Mißbrauch der Presse diese Sängerin noch an sich selbst irre machen werden, und ihr in jedem Falle mehr schaden als nützen. —

Da unsere halbe Oper auf Urlaub ist, so wurden Gastspiele nothwendig, weshalb Frl. Christine Diehl von Wien am 17ten Mai die Fides sang. Obgleich nicht ganz disponirt, so brachte doch ihre edle Altstimme die schönen Wirkungen hervor, welche der Componist dafür berechnet hat. Sie wurde gerufen, was aber in Frankfurt nicht immer als Maaßstab des Verdienstes oder der wirklichen Stimmung im Publikum betrachtet werden kann. Am 20sten darauf trat Frl. Romani von Amsterdam in die von der letzten Explotion Münsters noch glühende Arena, und gab — wieder die Fides. Die Ueberraschung war um so größer, da diese Sängerin ohne vorhergegangene Posaune bei uns erschien, gleichsam aus den Wolken herabfallend. Ausgesprochener schöner weicher Alt mit bedeutender Höhe, Schulbildung, Innigkeit des Vortrags und — ich sage nicht zu viel — ein klassisches Spiel sind die Vorzüge dieser Künstlerin, die in der Partie der Fides (denn wir sahen sie noch in keiner Andern) nicht leicht übertroffen werden dürfte. Das war ächtes und reines Muttergefühl! Frl. Romani, da sie solches Aufsehen erregte, wird weitere Gastrollen singen, und wird grade jetzt für unsere Direction eine Dea ex machina werden. Statt unserer Anschütz-Capitain die sich ebenfalls auf Urlaub befindet (aber nicht dort, wo die speculative Kunst ihre Triller schlägt, sondern wo Lerch' und Nachtigallen vom Blatte singen) gab Madame Denemy-Ney aus Wien die Bertha. Diese Sängerin — nun die unsere — gefiel in einer Reihe von Darstellungen, und wird sich, tritt sie nicht aus der Sphäre der naiven Soubrette und des Pagen Genre heraus die Gunst des Publikums gewiß erhalten. Ihre Vorzüge sind Jugend, angenehme Persönlichkeit, feine Stimme, leichte Höhe und Bravour, ein schöner Triller, und ein im Ganzen agiles Spiel, das durch Uebung hier und da nur noch pikanter werden dürfte. Distonationen und undeutliche Aussprache (bei der Soubrette doppelt empfindlich) sind Mängel, welche Nachstudien erfordern, sobald die Vorstudien gefehlt haben. Aber das von Herz zu Herz dringende seelische Princip — wer hat dafür Schulen geschrieben?

Unsere Altistin Madame Lutz hat uns verlassen. Weshalb? das sind Sachen der Administration in die ich mich niemals mische. Für meine Berichte ist nur der Status quo vorhanden. Aus demselben Grunde sei auch nicht mit Mad. Palm-Spatzer gerechtet, welche Anfangs Mai erwartet wurde, und durch ihr Ausbleiben unser Repertoir in große Verlegenheit gebracht hat. Der Komiker Wallner aus Petersburg gefällt in Liederspielen und Zaubermährchen, macht aber keine vollen Häuser.

Ueber unser Concertwesen ist dieses Mal nicht viel zu sagen, namentlich fiel die sogenannte „Große Musikalische Academie" am Charfreitage zum Besten des Orchesterpersonals „Christus am Oelberge" von Beethoven, und Rossini's „Stabat mater" nur dürftig aus. Es fehlte an Zeit diese Werke gehörig einzustudiren, und da auch das locale Arrangement nur kärglich ausgestattet war, so möge das dafür verantwortliche Comité die Weisung hinnehmen, künftig die Interessen der Kunst und das was der Corporation würdig ist, besser zu wahren. Nicht minder mangelhaft ausgerüstet war das in Eile zusammengeraffte Personal, welches das Concert des jungen Violinisten Rudolph Gleichauf unterstützte, der (als Prix d'honneur du conservatoire royal de Musique à Bruxelles) allerdings einen bedeutenden Ruf als Geiger bekundete, aber schwerlich eine hervorstechende Selbstständigkeit werden wird, sobald er mit dem Virtuosen nicht auch den gründlichen Musiker verbindet, welches bis jetzt noch nicht der Fall ist. Sein Vortrag des 6ten Violin-Concerts, von seinem Lehrer Beriot ihm dedicirt, war in allen Verhältnissen technisch abgerundet, präcis und nobel. Dem premier violon des Beethovenschen Septetts aber fehlte noch der geniale

Aufschwung, ohne welchen man den blitzumgürteten Wolkenthron des Donnergottes Ammon-Beethoven nicht erreichen kann. Wir wollen hiermit nur Achtung und Aufmunterung ausgesprochen haben. Aeußerst interessant war das Erscheinen des kleinen 8jährigen Fritz Geresheim aus Worms, der sowohl mit einer instinktmäßigen, geistigen Auffassung, wie mit bewundernswürdiger Fertigkeit den ersten Satz des Hummel'schen Clavier-Concerts in A-Moll in der That elegant vortrug. In den Violin-Variationen von Rhode wollten seine kleinen Finger (dazu auf einer großen Geige) nicht recht Ordre pariren, obgleich auch hier Funken eines inne wohnenden Ingeniums hervorzuckten. Ueber die Identität seiner Ouvertüre für großes Orchester ist kein Ausweis möglich. Die meteorische Erscheinung von Wunderkindern die fortwährend kommen und verschwinden, haben mich so mißtrauisch gemacht, daß ich mich hier vor der Hand jedes Urtheils enthalten will. Dieser kleine Geresheim hat unstreitig ein eminentes musikalisches Talent, indem er außer seinem Clavierspiele auch Anlagen für die freie Phantasie an den Tag legt, sehr schwierige Sachen vom Blatte spielt, und die Argumente jeder Theorie mit Leichtigkeit auffaßt. Ihn aber deshalb gleich als einen Messias der Tonkunst, als einen zweiten Mozart auszuposaunen, wie bereits Viele thun, das wäre doch viel gewagt. Wird dieser Knabe einst eine glorreiche Zukunft haben, so wird er seinen Lehrern (Eduard Rosenhain, Eliason und Hauff) auch mit ad astra ziehen.

C. G.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

C. G. Lickl, 79stes Werk. Klaggesänge Jeremias des Propheten, für 1 Singst. mit Chor und Orgelbegleitung. Diabelli u. Comp. 1stes Heft, 2 Fl. 15 Kr. C.M. 2tes Heft, 2 Fl. 30 Kr. C.M. 3tes Heft, 2 Fl. 45 Kr. C.M.

Für die Orgel.

A. F. Anacker, Op. 28. 22 Orgelstücke verschiedenen Charakters. Hofmeister. 15 Ngr.

Weder besonderer Gedankenreichthum, noch künstliche Durchführung der Motive zeichnen diese zum Theil sehr kurzen Tonstücke vor anderen aus. Dessen ungeachtet kann man sie mit Recht angehenden Orgelspielern bestens empfehlen, da sie sich der Mehrzahl nach zu Choralvorspielen ihres melodischen Charakters wegen zweckmäßig anwenden lassen, und sämmtlich als leichte Uebungsstücke für Anfänger mit Vortheil zu benutzen sind. Um sie als solche mit noch größerem Gewinn zu gebrauchen, wäre eine Angabe der Register und eine sorgfältige Bezeichnung der Pedaleintritte, in der Weise, wie es in Nr. 6 geschehen ist, wünschenswerth.

C. F. B.

Theatermusik.

Clavierauszüge.

A. Limnander, Les Monténégrins, Opéra comique en 3 Actes. **Nach dem Französischen von Alboize und Gerard von C. Gollmick. Clavierauszug. Schott. Pr. nicht angegeben.**

Concertmusik.

Concertstücke.

E. Prudent, Op. 34. Concerto-Symphonie pour Piano et Orchestre. **Schott.** Piano seul, **3 Fl. 36 Kr.**

Ch. de Beriot, Op. 70. 5tes Concert für Violine mit Begl. des Orch. oder des Pfte. Schott. Mit Orch. 5 Fl. 24 Kr., mit Pfte. 2 Fl. 24 Kr.

Ferd. David, Op. 22. Concertpolonaise für Violine mit Begl. des Orch. oder des Pfte. Kistner. Mit Orch. 2 Thlr. 20 Ngr., mit Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Fanny Cäcil. Hensel, Op. 11. Trio für **Pianoforte, Violine u. Vcell. Nr. 4 der nachgelassenen Werke. Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr. 20 Ngr.**

Für Pianoforte.

F. Liszt, Consolations pour le Piano. **Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.**

Es sind sechs cantable Stücke, die wir, unter dem Titel

Consolations, vor uns haben. Mancherlei recht warm Empfundenes und eine verhältnißmäßige Einfachheit haben uns die Sachen recht lieb gemacht. Das Streben nach Charakter und Wahrheit, das Aussprechen von Gedanken, die nicht der bloßen Claviereffecte wegen da sind, ist immer anzuerkennen, besonders wenn man als Virtuos gewohnt ist, mehr durch Aeußerliches seine Triumphe zu erringen. Es ist wohl unnöthig zu bemerken, daß bei einem Liszt das Claviermäßige an sich auch nicht leer ausgeht. Es ist gewiß ganz recht, daß die im Technischen gewonnenen Fortschritte auch mit benutzt werden, wenn nur der Gedanke in den Vordergrund tritt — und das ist hier zumeist der Fall; darum seien die Sachen empfohlen.

J. Schulhoff, Menuet aus Mozart's Symphonie in Es für das Pianoforte frei übertragen. Wien, Glöggl. Leipzig, Whistling. 45 Kr.

Hr. Sch. hat dies Arrangement, so viel uns bekannt, mit großem Beifall in seinen Concerten in Wien vorgetragen. Die Bearbeitung ist in der That eine sehr wirkungsvolle, zeugt von dem feinen Tact des Herausgebers, und die Schwierigkeit ist im Verhältniß gering, so daß das Werk auch minder geübten Spielern zugänglich ist.

C. Lührß, Op. 20. Trois Sonates pour Piano. Nr. 1, 2, 3. Kistner. à 1 Thlr.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 82. Variationen für das Pianoforte. Nr. 10 der nachgelassenen Werke. Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Lieder und Gesänge.

F. E. Wilsing, Op. 9. „Froh will ich sein", Text nach einem alten deutschen Liede, für 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Challier. ¼ Thlr.

Es ist dies kein gewöhnliches Concessions-Lied; das Streben nach Wahrheit der Empfindung macht es achtenswerth, wenn man auch durchaus nicht hochfliegende Gedanken und eigenthümliche Behandlung erwarten darf.

G. Flügel, „Der kecke Finlay" und „Niemand" von Burns (Liederkranz, Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begl. des Piano, Nr. 33 u. 34). Luckhardt. à 5 Sgr.

Die lieben, herzigen Gedichte sind vom Componisten sehr gut wiedergegeben, und sie werden sich Freunde erwerben. Der Charakter ist in beiden Liedern ganz wunderhübsch getroffen, und wenn das zweite (Niemand, das, beiläufig gesagt, für Baß geschrieben ist) Manchem vielleicht etwas kraus vorkommen sollte, so halte man das dem Texte zu gute, und mäkele nicht über Kleinigkeiten, wenn das Ganze gut ist.

W. Brauer, Drei kleine Lieder von Heine und Weber, für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Dresden, Brauer. Heft 1, 7½ Ngr.

Die Texte sind: „Leise zieht durch mein Gemüth" von Heine, „Morgenstern" von Weber, und „Du bist wie eine Blume" von Heine. Anspruchslos und bescheiden treten die Lieder auf, der Verfasser nennt sie selbst „kleine Lieder", aber man verachte sie deshalb nicht; sie sind nicht gemüthlos und bloße trivielle Klingeleien, sondern sie sprechen sich naiv und ungezwungen aus, und wollen nicht s c h e i n e n, was sie nicht s i n d.

A. Schmitt, Op. 108. Religiöse Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. Hofmeister. 2 Hefte, à 15 Ngr.

Intelligenzblatt.

Kullak, Th., Les fleurs animées. Peintures musicales pour le Piano. Op. 57. Nr. 1—7, à 25 Ngr. 5 Thlr. 25 Ngr.

Avec 7 Vignettes coloriées.

Nr. 1. Bluet et Coquelicot. — Pastorale.
„ 2. Nenuphar. — Rêverie.
„ 3. Primevère et Perce-neige. — Idylle.
„ 4. Pensée. — Pensée.
„ 5. Fleur d'Oranger. — Prière.
„ 6. Narcisse. — Mélodie.
„ 7. Capucine. — Légende.

Leduc, Alph., Souvenir de Londres. Polka favorite pour le Piano. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Les Intimes. Quadrille variée pour le Piano. 20 Ngr.

———, François 1er Quadrille historique pour le Piano. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Fantasie in F-moll für die Orgel zu vier Händen und mit Doppelpedal eingerichtet von Carl Hennig. 1 Thlr.

Schumann, Rob., Ouverture zu der Oper „Genoveva".

Partitur.	1 Thlr. 20 Ngr.
Orchester-Stimmen.	3 Thlr.
Für Pianoforte 4händig.	1 Thlr.
Für Pianoforte 2händig.	15 Ngr.

Voss, Ch., Grandes Variations brillantes suivies d'une Polonaise, sur une Cavatine favorite de la „Sémiramide" de Rossini. Op. 27.

Pour Piano seul.	1 Thlr.
Avec Accomp. de Quintuor.	1 Thlr. 20 Ngr.

So eben erschien bei ***Gustav Hempel*** in Berlin und ist durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Verzeichniss classischer und vorzüglicher Compositionen für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Duetten, Trios, Quartetten etc. — Ausgewählt und nach Verhältniss der Schwierigkeit in verschiedene Klassen zusammengestellt von **Dr. J. Hopfe.** — Preis $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Neue werthvolle Musikalien,

so eben erschienen im unterzeichneten Verlag und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Auswahl für Sopran oder Tenor. Nr. 121. La Calesera, berühmtes spanisches Lied der Sgra. Viardot, 5 Sgr. Nr. 120. Lied eines Verbannten, von C. M. v. Weber, $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Döhler, 12me Nocturne p. Piano. Op. 70. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Donizetti, 3 Potpourris sur La Favorita — Richard u. Mathilde, p. Piano p. A. Diabelli (Euterpe Nr. 401), à 20 Sgr., dito à 4 mains à 1 Thlr.

Graziani, Esméraldaquadrille, Stefani's Nationalmazurka, Schäffer's schottischer Walzer, f. Pfte. 10 Sgr.

Gumbert, O lieb' so lang du lieben, Abendstille, f. Sopran od. Tenor u. Piano, Op. 30, dito f. Alt od. Bariton. à $17\frac{1}{2}$ Sgr.

Joh. Gungl, Catharinen-Quadrille f. Piano, Op. 56, 10 Sgr., für Orch. 1 Thlr. Frühlingszauber-Walzer f. Piano, Op. 54, $\frac{1}{3}$ Thlr.

Händel, Aria nell' Ezio per Soprano, ges. von Sgra. Viardot, 5 Sgr., p. Alto 5 Sgr.

***Halevy,* Die Rosenfee** — La Fée aux roses, komische Oper von Scribe, deutsch von Grünbaum. Vollst. Clavierauszug mit franz. u. deutsch. Text, 8 Thlr. Nr. 3 bis. Concert-Romance f. Mezzo-Sopran, 10 Sgr. Nr. 10 bis. Concert-Romance f. Sopran, 10 Sgr., dito f. Mezzo-Sopran oder Bariton 10 Sgr. Die 17 Gesangs-Nummern u. Ouverture einzeln, à $\frac{1}{4}$ — 1 Thlr.

Heller, 4 Rondos faciles sur La Favorita p. Piano. Op. 22. Nouv. Edit. 2 Livr. à $\frac{1}{2}$ Thlr.

Ad. Henselt, Marche hongroise p. Piano, $17\frac{1}{2}$ Sgr. Marche, déd. à S. M. l'Empereur Nicolas I., p. Piano, $17\frac{1}{2}$ Sgr. 4 Transcriptions de l'Opéra Oberon p. Piano, à $\frac{1}{2}$ Thlr.

Königsberg, 5 Lieder f. 1 Singst. Op. 2. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Kreutzer, 40 Etudes p. Violon av. Acc. d'un second Violon p. Habeneck. 2 Livr. à $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Kücken, 5 Volkslieder f. 1 Singst. u. Piano. Op. 53. 1 Thlr.

Kullak, Transcriptions faciles p. Piano. Nr. 22. Saltarello di Roma, Op. 49, $12\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 23. Rothkäppchen, $17\frac{1}{2}$ Sgr. IV Mélodies russes p. Piano, Op. 56, à $\frac{1}{3}$ Thlr. Romance variée p. Piano, Op. 58, 1 Thlr.

C. Löwe, Schottische Bilder für Clarinette und Piano, Op. 112, $\frac{5}{6}$ Thlr. Duett, von Uhland, für Sopran u. Tenor, Op. 113, $17\frac{1}{2}$ Sgr. Der Mönch zu Pisa, Ballade f. Bariton oder Bass, Op. 114, 15 Sgr.

Meyerbeer, Aimez — Aufforderung zur Liebe, für Sopran, 5 Sgr. Le baptême — Taufgesang f. Sopran, $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Oesten, Répertoire de l'Opéra p. l. jeunes Pianistes (leichtes Arrang.). Op. 52. Die Rosenfee von Halevy, Robert der Teufel von Meyerbeer, Die Jüdin von Halevy, Preciosa von C. M. v. Weber. 4 Nrn. à 10 Sgr.

Panofka, Air tyrolien av. Acc. de Quatuor p. Violon. 1 Thlr.

Schäffer, Heitere Männerquartette. Op 21. Nr. VI. Champagnerlied von Kalisch, Den Schönen! Part. u. Stimmen $\frac{1}{4}$ Thlr. Der Pedant, Champagnerlied, f. 1 Singst. mit Piano (Komus), à 5 Sgr.

Stradella, Celebre Aria di 1667 der Sgra. Viardot für Sopran mit Piano, $7\frac{1}{2}$ Sgr., mit Quatuor $17\frac{1}{2}$ Sgr., dito f. Alt $7\frac{1}{2}$ Sgr.

C. M. v. Weber, Rondo brillant in Es, Op. 62, arr. p. Piano à 4 ms. p. C. Klage, Nouv. Edit., $\frac{2}{3}$ Thlr. Ouverture zum Freischütz f. Piano zu 4 H. neu arr. von C. Klage, $\frac{2}{3}$ Thlr.

Berlin, ***Schlesinger****'sche Buch- u. Musikhdlg.*

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu $1\frac{1}{2}$ Ngr. berechnet

---

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage: „Melodien aus Lappland", herausgegeben von **C. F. Weitzmann.**

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur:
Franz Brendel.

Verleger:
Robert Friese in Leipzig.

Zweiunddreißigster Band. **№ 52.** Den 28. Juni 1850.

Von dieser Zeitsch. erscheinen wöchentlich 2 Nummern von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 52 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

B. Molique, Op. 39. Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleit. nach Psalmen mit unterlegtem deutschen Texte. — London, Ewer u. Comp. Leipzig, in Commission bei Leede. Preis des 1sten Heftes 22½ Ngr.

Das vorliegende erste Heft dieser Lieder enthält drei, deren Text nach dem 103ten, 130sten und 25sten Psalm frei bearbeitet ist. Es sind schöne Ergüsse eines reinen, warmen Gemüthes, die von echter religiöser Stimmung getragen werden, nicht erheuchelt und gemacht, wie öfters sie uns begegnen bei Denen, die des empfänglichen Sinnes für religiöse Weihe verlustig geworden, die ihrem profanen Denken und Fühlen nur einen matten Schein von ernsterer Stimmung ankränkeln. Nicht also in diesen Liedern. Sie reißen uns zwar nicht fort zum Fluge hoher Begeisterung, wirken aber erwärmend und läuternd. In Form und Inhalt tragen sie offenbar den Charakter eines von Mendelssohn'scher Art angehauchten Geistes. Das Weiche ist in ihnen vorherrschend, das Ruhige und Beschauliche, zu dem noch reflexionelle Elemente hinzukommen, die hier und da dem warmen Tone Eintrag thun und abkühlend wirken. Durch sämmtliche drei Lieder zieht sich diese weiche Stimmung, so daß allerdings in den allgemeinen Umrissen ihr Charakter gleich ist, und hinter einander gesungen eine Monotonie fühlbar machen. Es wäre ihnen mehr Verschiedenheit in ihrer Physiognomie zu wünschen, charakteristischere Auffassung, die zwar in einzelnen Stellen sich bemerkbar macht, nicht aber in ihrem ganzen Typus sich darthut. Formell machen sie den Eindruck fertiger und künstlerisch abgerundeter Gebilde. Bis in die kleinsten harmonischen Details zeigt sich die Hand des fertigen Musikers, der auch dem anscheinend Unbedeutendsten seine wirksame Stelle anweist. Aber auch in diesem Theile läßt sich Mendelssohn'sche Art und Behandlung nicht ableugnen. Die Begleitung ist übrigens zufolge ihrer Accommodirung an den Inhalt von der Art, daß sie mit dem Gesange ein Ganzes bildet, nicht etwa blos ein zufälliges Beiwerk ausmacht. Bisweilen geht sie so still träumend und sinnend, daß wir an Bach'sche Harmonieführung erinnert werden. Schwierigkeiten in der Ausführung bietet sie nicht, doch will eine sorgsame Hand dazu nöthig sein, um die kleinen Feinheiten der Harmonie charakteristisch zu Gehör zu bringen. Je öfters man übrigens diese Lieder durchnimmt, desto lieber gewinnt man sie. Dies Wort für Diejenigen, die häufig, weil sie nicht die rechte Stimmung mitbringen, abstehen, und das einem Werke unterschieben, was in ihnen selbst liegt, oder besser, nichts in einem Werke finden, weil ihr hohles Selbst keinen Inhalt besitzt, also Nichts in sich birgt.

B. Molique, Op. 38. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — London,

Ewer u. Comp. Leipzig, in Commission bei Leede. Pr. 1 Thlr.

In diesen Liedern zeigt sich der Componist von einer ganz anderen Seite. Von dem fremden Einfluß, der sich in den geistlichen Liedern vornehmlich bemerkbar machte, ist keine Spur mehr vorhanden; es tritt seine eigene Persönlichkeit hervor, seine eigene Natur giebt sich frei und ungeschminkt, so daß diese Lieder bei weitem ein frischeres und selbstständigeres Gepräge haben. In der Auffassung durch und durch edel, von echter poetischer Färbung und charakteristischer Eigenthümlichkeit, formell von der schönsten und geglättetsten Abrundung bringen sie jenen Eindruck hervor, der uns nach dem Genusse eine wohlthuende, befriedigende Stimmung gewährt. Der Grundton des Componisten, jener weiche Farbenton, der von einer stillen Sehnsucht gesättigt ist, klingt auch hier wieder durch, jedoch mit mehr Mannichfaltigkeit als in den vorgenannten geistlichen Liedern. Es sind schöne Gebilde aus einer milderen Region der Romantik. Mögen die Einzelnen in kurzen Abrissen an unserer Seele vorüberziehen. Nr. 1 (A-Moll) „das Zigeunermädchen" von O. Prechtler hat ganz besonders ein originelles Gepräge; die südliche Gluth erscheint Anfangs etwas verhüllt, in einem sehr anziehenden, keuschen Gewande, bis im A-Dur Satze dieselbe heller und brennender hervorbricht, obwohl immer noch in schönem Maaße. Nr. 2 „Schneeglöckchen" von A. Böttger ist so still und lieblich wie das Blümchen selber. Es wird uns dabei so recht frühlingsfrisch zu Muthe. Nr. 3 „Ländliches Lied" von E. Geibel zeichnet desgleichen in naivem Ausdrucke die Freude am Frühling und seinen Freuden; die gesunde Farbe desselben stimmt uns zu beseligender Fröhlichkeit. In Nr. 4 „Liebchens Augen" (ohne Dichterangabe) giebt sich eine erhöhtere romantische Stimmung kund; es hat schönen und ausdrucksvollen Gesang. Nr. 5 „Zwei Könige" von E. Geibel hat gute epische Haltung mit bezeichnender Charakteristik. Die Stelle „es blitzte der Stahl" ist von schöner Wirkung. Nr. 6 „Wohin?" von Ottenheimer ist von einer überaus schönen Romantik getragen. Zart und duftig, wie das Gedicht, webt und wogt es in still-seliger Lust wie die Lüfte des Aethers und die Wogen des Meeres. — Wenn schon oben der schönen formellen Abrundung dieser Lieder Erwähnung gethan wurde, so sei noch bemerkt, daß sie von guter und leicht sangbarer Declamation wie Scansion sind; es fließt Alles ohne Stocken leicht hin, wie immer, wenn ohne Künsteln und Drechseln der Gesang aus der Brust quillt. Einige störende Textwiederholungen in der letzten Textzeile abgerechnet, wiewohl dies nur in einigen der Fall, kann die Kritik bei den strengsten Anforderungen der musikalischen Technik keine Ausstellungen weiter geltend machen, so daß zu wünschen ist, sie mögen bald bei allen Denen Eingang finden, deren Sinn für das Schöne in Form und Inhalt noch nicht durch die maaßlosen Extravaganzen vieler eingebürgerter Salonpräparate verderbt ist.

Em. Klitzsch.

Aus Hamburg.

Hr. Ander und Dem. Michalesi haben ihr Gastspiel beendigt. Der erstere hat sich bis zum Schluß als ein in jeder Beziehung tüchtiger, dramatischer Sänger bewährt. Sein Arnold im Tell und Lyonel in Martha waren Glanzrollen. Dem. Michalesi konnte nur in einzelnen Stellen der Fides effectuiren, im Uebrigen fiel sie gänzlich ab. Die Mittel haben zu sehr gelitten.

Krebs geht nun fort. Seine Abschiedsvorstellung war der Don Juan. Mad. Küchenmeister-Rudersdorf sang die Donna Anna, wie immer brav, Frl. Michalesi die Elvire schwach, und Hr. Bahrdt den Octavio, was man sagt, gar nicht. Krebs dirigirte als routinirter Meister. Sein Nachfolger Barbieri wird ihn in vielen Stücken nicht ersetzen können. Am Sonntag wurde er dem Publikum vorgeführt. Man gab den Liebestrank, das ist ein so unbedeutender Anfang, wie möglich. Uebrigens ist bis jetzt Orchester und Chor sehr mit ihm zufrieden. Er scheint Tact zu haben.

Daß Krebs ein Ständchen bekommen, und dabei eine Rede gehalten, versteht sich von selbst. Auch ein Festessen wurde ihm gegeben, bei dem aber nur 25 Personen gegenwärtig waren.

Augenblicklich sind die Italiener hier. Bis jetzt haben sie zwei Opern gegeben: Otello und Il matrimonio segreto. Beide Opern sind nichts für unser Publikum, in der That auch wirklich veraltet. Die Italiener fanden Beifall, namentlich die beiden Tenöre Paulini und Labocetta, von denen der letztere die Rossini'schen Phrasen vollendet, wenn auch in einer etwas süßlichen Manier, zu Gehör brachte. Trotzdem wird die Truppe kein Geld machen, denn es fehlt eine wirkliche Primadonna. Sgra. Fiorentini ist keine solche. Angenehme Stimme, ängstliche Methode und gar kein Spiel, im Uebrigen eine prächtige Theatererscheinung. Hinsichtlich des Spiels scheinen überhaupt fast alle Mitglieder eher zu wenig, als zu viel thun zu wollen, was bei Italienern zu den Seltenheiten gehört.

Aus Hannover.

(Schluß.)

Eine Symphonie haben wir bedauerlicher Weise den ganzen vergangenen Winter hindurch nicht zu hören bekommen. In den früheren Wintern wurden gewöhnlich mehrere Abonnementsconcerte mit unserer Kapelle veranstaltet, in deren jedem eine Symphnie aufgeführt wurde; leider konnte aber der, jetzt andern Zwecken dienende Ballhofssaal, nicht wieder benutzt werden, und außer diesem haben wir, leider Gottes, keinen andern passenden Concersaal. Wie aber bestimmt versichert wird, ist der im neu erbauten Theatergebäude befindliche Concertsaal bis zum nächsten Winter fertig und es wird dann hoffentlich nachgeholt werden, was dies Jahr versäumt wurde. Hier wollen wir auch noch erwähnen, daß unser bisheriger Concertmeister, Hr. Lübeck, als solcher abgeht und in der Person eines Hr. Hellmesberger aus Wien, eines noch sehr jungen Mannes, ein neuer Concertmeister engagirt ist, wie wir aber hoffen wollen, erst provisorisch, denn ob wir uns zu dieser Acquisition gratuliren können, muß die Folgezeit lehren. Er hat ein paar hier öfter gegebene Opern zur Probe dirigirt, was am Ende nicht so viel sagen will, und — es ist gegangen; er hat zur Probe Solo gegeigt und — scheint wenigstens dem Hrn. Orchesterchef, der ihn engagirt, so wie dem Kronprinzen und dem hohen Adel gefallen zu haben. Wir denken: einflußreiche Connexionen gehen über Alles und — schweigen und warten ab.

Im Theater selbst ist nicht viel Neues vorgekommen. Die im Laufe gegenwärtiger Saison neu aufgeführten Opern sind, unsers Wissens, nur Belisar von Donizetti und Martha von Flotow. Neu einstudirt mögen mehrere sein, wir erinnern uns derselben nicht genau mehr; unter ihnen war die einactige komische Oper: „Der neue Oberst" von E. Hille. Gastirt haben unter Andern Frau v. Marra-Volmer und Frau Rudersdorf-Küchenmeister. Mad. Nottes hat uns, wahrscheinlich auf immer, verlassen. Betrachtet man den gegenwärtigen Stand unserer Oper und ihres Personals im Allgemeinen, so bleibt viel, sehr viel zu wünschen übrig und die speciell in der letzten Saison für die Kunst gewonnenen Resultate sind für ein Hoftheater, sowie das unsere sehr gering zu nennen. Im Laufe vergangenen Winters, sagt man, sei die Rede gewesen von Aufführung des „unvermeidlichen falschen" Propheten von Meyerbeer, als Resultat aber herausgekommen, man wolle erst sehen, wie er unsrem Publikum gefalle, da er dem Vernehmen nach auf einem der beiden hier im Sommer eingerichteten Tivoli-Theater zur Aufführung kommen solle. Was doch die böse Welt Alles sagt! — Einer sehr wesentlichen, der wichtigsten Veränderung beim Theater müssen wir noch gedenken, nämlich des Wechsels des Intendanten. Seit vorigen Monat hat Herr Legationsrath v. Alten, ein im kräftigsten Mannesalter stehender junger Mann, die Leitung übernommen. Er wird von allen Seiten als ein durchaus ehrenhafter und energischer Mann bezeichnet, der mit den zu einem Intendanten gehörenden Eigenschaften ausgerüstet und der Kunst wahrhaft zugethan sei. Wir haben ebenfalls allen Grund, das Beste von ihm zu hoffen. Möge er nur energisch eingreifen und tüchtig aufräumen, er wird da genug zu thun finden; vor allen Dingen aber möge er die dem Theater gestellte Aufgabe als Kunstanstalt nicht außer Acht, nie die Geldspeculation vorherrschen lassen und nie vergessen, daß es seine heiligste Pflicht ist, deutsche Kunst und Künstler kräftig zu unterstützen. Wir würden es sehr bedauern, wenn er, wie man wohl sagen hört, diesen Posten nur provisorisch übernommen haben sollte, weil dann höchst wahrscheinlich der frühere Intendant wieder anträte und so die schönsten Hoffnungen zu Grabe getragen würden. Uns scheint aber dies on dit nicht glaubwürdig.

M. P.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Robert Schumann's Oper „Genoveva" wurde am 25ten Juni unter Leitung des Componisten hier zum ersten Male aufgeführt. Die Hauptrollen wurden dargestellt durch die Damen Mayer und Günther-Bachmann, und die HH. Widemann, Brassin und Salomon. Die Aufführung war im Ganzen eine gelungene, wenn schon dieselbe hin und wieder noch mit Mängeln einer ersten Darstellung zu kämpfen hatte. Das Publikum war äußerst zahlreich versammelt, trotz des aufgehobenen Abonnements und der drückenden Sommerhitze. Insbesondere wird selten eine so große Anzahl von Musikern an ein und demselben Abend einer Aufführung beigewohnt haben; viele fremde Künstler waren gekommen: Ferd. Hiller, C. Reinecke, Louis Ehlert, Grädener und Bierwirth aus Hamburg, Böje aus Altona, Dr. Klitzsch, Götze aus Weimar, Gade, die hiesigen Musiker waren fast alle versammelt. Künftige Woche werden wir ausführlich über das Werk berichten. — L. Spohr weilte einige Tage hier und brachte seine neue Symphonie „die Jahreszeiten" vor einigen eingeladenen Zuhörern im Gewandhaus zur Aufführung. Er erfreute auch durch einige Violinvorträge, so wie Frau Clara Schumann bei dieser Gelegenheit durch den Vortrag des Schumann'schen Pianoforteconcertes. — Der Prophet von Meyerbeer wurde bis jetzt 22 Mal hier gegeben; die Aufführung gehört zu den gelungensten des hiesigen Theaters, und das Publikum spendet daher den Leistungen der Ausführenden

und der guten Ausstattung Beifall, ist aber von dem Werke selbst keineswegs so entzückt, wie manche Zeitungen glauben machen wollen. Wir haben über dasselbe von hier aus nicht besonders berichtet, da diese Bl. zeitig von Paris und später von Dresden aus ausführliche Berichte gegeben haben. Ueber den entschiedenen künstlerischen Unwerth sowohl des Textes als der Musik kann unter denen, die an der ächten Kunst festhalten, nicht einen Augenblick ein Zweifel sein.

Ueber die, auf der nun schon vor längerer Zeit geschlossenen Leipziger Industrieausstellung befindlichen musikalischen Instrumente war es unser Wunsch, ausführlicher zu berichten. Der zeitigere, als ursprünglich bestimmt war, erfolgende Schluß der Ausstellung verhinderte uns daran, und gestattete uns nur eine flüchtige Kenntnißnahme. Bei dieser Gelegenheit überzeugten wir uns aber auch, daß eine genauere Prüfung der Instrumente nicht wohl ausführbar gewesen wäre, weil hier die Räumlichkeit bedeutend in's Spiel kam: Die Pianofortes waren nemlich in einem verhältnißmäßig kleinen Saale zusammengedrängt und es konnte daher von einem eigentlichen Klingen gar nicht die Rede sein; dazu kam noch die ewig wechselnde Temperatur durch wechselnde Zahl der Besucher verursacht. Wenn wir also bei den meisten Instrumenten in der Spielart Manches stockend und ungleichmäßig fanden und wenn uns überhaupt die Klangwirkung nicht so recht anmuthen wollte, so trägt das Angeführte die größte Schuld daran. Aus diesem Grunde können wir uns auch nur erklären, warum z. B. Claviere aus hiesigen Fabriken im Locale der Fabriken uns besser gefallen haben, als auf der Ausstellung, was für die Güte der Instrumente spricht. Es bleibt uns daher nur übrig die Namen der Verfertiger der eingelieferten Instrumente zu nennen; diese waren die HH.: Breitkopf u. Härtel aus Leipzig (1 Flügel nnd 1 Tafelförmiges), Dieudonné u. Blädel aus Stuttgart (1 Flügel und Pianino), F. M. Ziegler aus Leipzig (2 Flügel, deutsch und englisch), Wilh. Ritmüller aus Göttingen (1 Flügel), J. G. Kößling aus Leipzig (1 Flügel), Wanckel u. Temmler aus Leipzig (1 Flügel), Winkler u. Haupt aus Leipzig (Pianino), Rößling u. Spangenberg aus Zeitz (Pianino und tafelf.), J. T. Heubeck aus Erlangen (Stutzflügel), Ernst Hartmann in Leipzig (Tafelf.), J. C. Wagner aus Dresden (Pianino mit Transponeur).

Leipziger Tonkünstler-Verein. Montag den 17ten Juni, musikalische Unterhaltung. Ein seltener Genuß wurde den Mitgliedern des Vereins durch die Mitwirkung zweier Gäste geboten. Hr. Iwan-Müller aus Amsterdam, der berühmte Clarinett-Virtuose, dessen vielfache Verbesserungen bei den Blasinstrumenten noch lange nicht in dem Maße bekannt sind, als sie es verdienen und der, um seinen Erfindungen Eingang zu verschaffen, unter uns weilt, trug mit den HH. Landgraf, Weißenborn und Pohle ein Quartett für 2 Clarinetten, Horn und Fagott, und mit Hrn. Kuhlau zwei Duos für Clarinette und Pianoforte vor. Herr I.-M. bewährte seinen Ruf aufs Vollkommenste und ist es zu bedauern, daß das größere Publikum nicht Gelegenheit hat, diesen Künstler in einem öffentlichen Concerte zu hören. Die Gleichheit des Tons, sowie das Noble desselben, die Eleganz seines Spieles, so wie seine Fertigkeit sind gleich rühmenswerth. Der zweite Gast, Hr. Hamilton Braham aus London, (Sohn des berühmten Tenoristen Braham) sang 2 Arien von Mozart und Rossini. In Hr. Braham lernten wir einen Sänger von ebenso mächtiger, als biegsamer und umfangreicher Stimme kennen, der mit außerordentlichen Mitteln ausgestattet bei fortgesetzten Studien eine bedeutende Zukunft zu erwarten hat. — Y. Z.

Vermischtes.

Der „Sturm" von Halevy und Scribe scheint beim Londoner Publikum vielen Beifall zu finden. Die Notabilitäten wie die Mad. Sontag (Miranda), Lablache (Caliban), Carlotta Grisi u. s. w. excelliren in dieser Oper.

Bemerkung.

Bei Beginn des dreiunddreißigsten Bandes werden die verehrl. Abonnenten der Zeitschrift ersucht, ihr Abonnement bei ihren resp. Buchhandlungen gefälligst erneuern zu wollen, da ihnen sonst die Fortsetzung nicht zugeschickt und wenigstens ein Aufenthalt bis zum Eingang der später verschriebenen Exemplare herbeigeführt wird.

Rob. Friese'sche Buch- und Musikalienhdlg.

Druck von Fr. Rückmann.

(Beilage zu Bd. XXXII, Nr. 36, der neuen Zeitschrift für Musik.)

Musikalische

Haus- und Lebensregeln.

(Textanhang zu Robert Schumann's Album für die Jugend.*)

Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste. Bemühe dich frühzeitig, Tonart und Ton zu erkennen. Die Glocke, die Fensterscheibe, der Kukuck — forsche nach, welche Töne sie angeben. —

Du sollst Tonleitern und andere Fingerübungen fleißig spielen. Es giebt aber viele Leute, die meinen, damit Alles zu erreichen, die bis in ihr hohes Alter täglich viele Stunden mit mechanischem Ueben hinbringen. Das ist ungefähr ebenso, als bemühe man sich täglich das A-B-C möglichst schnell und immer schneller auszusprechen. Wende die Zeit besser an. —

Man hat sogenannte „stumme Claviaturen" erfunden; versuche sie eine Weile lang, um zu sehen, daß sie zu nichts taugen. Von Stummen kann man nicht sprechen lernen. —

Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen. Solche nimm dir nicht zum Muster. —

Lerne frühzeitig die Grundgesetze der Harmonie. —

Fürchte dich nicht vor den Worten: Theorie, Generalbaß, Contrapunkt rc.; sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe thust. —

Klimpere nie! Spiele immer frisch zu, und nie ein Stück halb! —

Schleppen und eilen sind gleich große Fehler. —

Wenn du spielst, kümmere dich nicht darum, wer dir zuhört. —

Spiele immer, als hörte dir ein Meister zu. —

Bemühe dich, leichte Stücke gut und schön zu spielen; es ist besser, als schwere mittelmäßig vorzutragen. —

Du hast immer auf ein rein gestimmtes Instrument zu halten. —

Nicht allein mit den Fingern mußt du deine Stückchen können, du mußt sie dir auch ohne Clavier vorträllern können. Schärfe deine Einbildungskraft so, daß du nicht allein die Melodie einer Composition, sondern auch die

---

*) Obige Aphorismen waren der 1sten Auflage des Jugendalbum's von R. Schumann als Anhang beigegeben zu werden bestimmt. Die Sprüche sollten abwechselnd mit Illustrationen, zwischen die verschiedenen Tonstücke eingeschaltet werden. Der Ausführung stellten sich indeß nicht zu beseitigende Schwierigkeiten entgegen. Jetzt eine 2te Auflage des Album's vorbereitend, ersuchte der Verleger den Künstler auch um Mittheilung des Textes, und war so gefällig, ihn, nach Genehmigung des geehrten Verfassers, uns zum Vorabdruck in der Zeitschrift zu überlassen.

Die Redaction.

dazu gehörige Harmonie im Gedächtniß festzuhalten vermagst. —

Bemühe dich, und wenn du auch nur wenig Stimme hast, ohne Hülfe des Instrumentes vom Blatt zu singen; die Schärfe deines Gehörs wird dadurch immer zunehmen. Hast du aber eine klangvolle Stimme, so säume keinen Augenblick sie auszubilden, betrachte es als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen! —

Du mußt es soweit bringen, daß du eine Musik auf dem Papier verstehst. —

Legt dir Jemand eine Composition zum erstenmal vor, daß du sie spielen sollst, so überlies sie erst. —

Hast du dein musikalisches Tagewerk gethan und fühlst dich ermüdet, so strenge dich nicht zu weiterer Arbeit an. Besser rasten, als ohne Lust und Frische arbeiten. —

Spiele, wenn du älter wirst, nichts Modisches. Die Zeit ist kostbar. Man müßte hundert Menschenleben haben, wenn man nur alles Gute, was da ist, kennen lernen wollte. —

Es hat zu allen Zeiten schlechte Compositionen gegeben und Narren, die sie gepriesen haben. —

Aller Passagenkram ändert sich mit der Zeit; nur, wo die Fertigkeit höheren Zwecken dient, hat sie Werth. —

Schlechte Compositionen mußt du nicht verbreiten, im Gegentheil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen. —

Du sollst schlechte Compositionen weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, sie anhören. —

Such' es nie in der Fertigkeit, der sogenannten Bravour. Suche mit einer Composition den Eindruck hervorzubringen, den der Componist im Sinne hatte; mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild. —

Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Dies ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust. —

Wegen der Wahl im Studium deiner Stücke befrage Aeltere; du ersparst dir dadurch viel Zeit. —

Du mußt nach und nach alle bedeutendere Werke aller bedeutender Meister kennen lernen. —

Laß dich durch den Beifall, den sogenannte große Virtuosen oft erringen, nicht irre machen. Der Beifall der Künstler sei dir mehr werth, als der des großen Haufens. —

Alles Modische wird wieder unmodisch, und treibst du's bis in das Alter, so wirst du ein Geck, den Niemand achtet. —

Viel Spielen in Gesellschaften bringt mehr Schaden, als Nutzen. Sieh dir die Leute an; aber spiele nie etwas, dessen du dich in deinem Innern zu schämen hättest. —

Versäume aber keine Gelegenheit, wo du mit Anderen zusammen musiciren kannst, in Duo's, Trio's ꝛc. Dies macht dein Spiel fließend, schwungvoll. Auch Sängern accompagnire oft. —

Wenn Alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammen bekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle. —

Liebe dein Instrument, halte es aber nicht in Eitelkeit für das höchste und einzige. Bedenke, daß es noch andere und eben so schöne giebt. Bedenke auch, daß es Sänger giebt, daß im Chor und Orchester das Höchste der Musik zur Aussprache kommt. —

Wenn du größer wirst, verkehre mehr mit Partituren als mit Virtuosen. —

Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor Allen von Joh. Seb. Bach. Das „wohltemperirte Clavier"

sei dein täglich Brod. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker. —

Suche unter deinen Kameraden die auf, die mehr als du wissen. —

Von deinen musikalischen Studien erhole dich fleißig durch Dichterlectüre. Ergehe dich oft im Freien! —

Von Sängern und Sängerinnen läßt sich manches lernen, doch glaube ihnen auch nicht alles. —

Hinter den Bergen wohnen auch Leute. Sei bescheiden, du hast noch nichts erfunden und gedacht, was nicht Andere vor dir schon gedacht und erfunden. Und hättest du's, so betrachte es als ein Geschenk von Oben, das du mit Anderen zu theilen hast. —

Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit curiren. —

Ein schönes Buch über Musik ist das: „Ueber Reinheit der Tonkunst" von Thibaut. Lies es oft, wenn du älter wirst. —

Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik. —

Versäume keine Gelegenheit, dich auf der Orgel zu üben; es giebt kein Instrument, das am Unreinen und Unsauberen im Tonsatz wie im Spiel alsogleich Rache nähme als die Orgel. —

Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch. —

Was heißt denn aber musikalisch sein? Du bist es nicht, wenn du die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir Jemand etwa zwei Seiten auf einmal um,) stecken bleibst, und nicht fortkannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten, auswendig weißt, — mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern im Kopf und Herzen hast. —

Wie wird man aber musikalisch? Liebes Kind, die Hauptsache, ein scharfes Ohr, schnelle Auffassungskraft, kömmt wie in allen Dingen von Oben. Aber es läßt sich die Anlage bilden und erhöhen. Du wirst es, nicht dadurch daß du dich einsiedlerisch Tagelang absperrst, und mechanische Studien treibst, sondern dadurch, daß du dich in lebendigem, vielseitig-musikalischem Verkehr erhältst, namentlich dadurch, daß du viel mit Chor und Orchester verkehrst. —

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodieen, und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen. —

Uebe dich frühzeitig im Lesen der alten Schlüssel. Viele Schätze der Vergangenheit bleiben dir sonst verschlossen. —

Achte schon frühzeitig auf Ton und Charakter der verschiedenen Instrumente; suche ihre eigenthümliche Klangfarbe deinem Ohr einzuprägen. —

Gute Opern zu hören, versäume nie. —

Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen. Gegen dir unbekannte Namen hege kein Vorurtheil. —

Urtheile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Composition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studirt sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden. —

Bei Beurtheilung von Compositionen unterscheide, ob sie dem Kunstfach angehören, oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der anderen erzürne dich nicht! —

„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß eine Musik ohne Melodie ist gar keine.

Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es giebt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an: des dürftigen Einerlei's namentlich neuerer italienischer Opernmelodieen wirst du hoffentlich bald überdrüßig. —

Suchst du dir am Clavier kleine Melodieen zusammen, so ist das wohl hübsch; kommen sie dir aber einmal von selbst, nicht am Clavier, dann freue dich noch mehr, dann regt sich in dir der innere Tonsinn. — Die Finger müssen machen, was der Kopf will, nicht umgekehrt. —

Fängst du an zu componiren, so mache Alles im Kopf. Erst wenn du ein Stück ganz fertig hast, probire es am Instrumente. Kam dir deine Musik aus dem Innern, empfandest du sie, so wird sie auch so auf Andere wirken. —

Verschaffe dir frühzeitig Kenntniß vom Dirigiren, sieh dir gute Dirigenten oft an; selbst im Stillen mit zu dirigiren, sei dir nicht unverwehrt. Dies bringt Klarheit in dich. —

Sieh dich tüchtig im Leben um, wie auch in anderen Künsten und Wissenschaften. —

Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst. —

Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen. —

Aus einem Pfund Eisen, das wenig Groschen kostet, lassen sich viele tausend Uhrfedern machen, deren Werth in die Hunderttausend geht. Das Pfund, das du von Gott erhalten, nütze es treulich. —

Ohne Enthusiasmus wird nichts Rechtes in der Kunst zu Wege gebracht. —

Die Kunst ist nicht da, um Reichthümer zu erwerben. Werde nur ein immer größerer Künstler; alles Andere fällt dir von selbst zu. —

Nur erst, wenn dir die Form ganz klar ist, wird dir der Geist klar werden. —
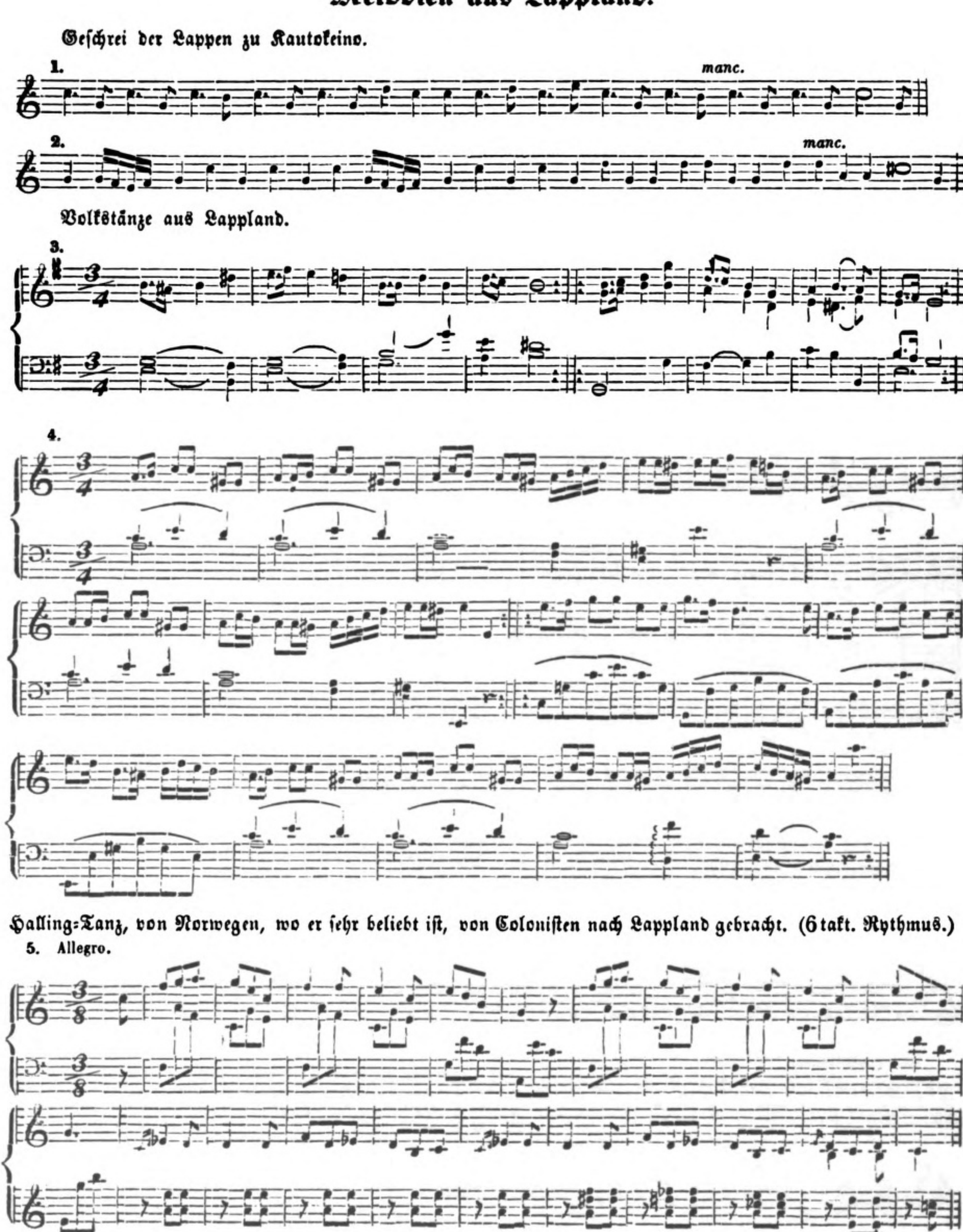
Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz. —

Es meinte Jemand, ein vollkommener Musiker müsse im Stande sein, ein zum erstenmal gehörtes, auch complicirteres Orchester-Werk wie in leibhaftiger Partitur vor sich zu sehen. Das ist das Höchste, was gedacht werden kann. —

Es ist des Lernens kein Ende. —

Druck von Fr. Rückmann.

Melodien aus Lappland.



Tanzmelodien eines Geigers zu Alten.

6. Allegro.

7. Allegro.

Gesang. Wie die vorhergehenden Melodien, den Colonisten in Lappland angehörend.

8. Allegro.

Lappländisches Rennthierlied.

9. Andantino.

Spring min snälla reen etc.

dim.

p

10. „Spring min snelle reen" etc. (3taktiger Rythmus.)

Halling. Die beiden folgenden in Schweden und Norwegen sehr beliebten Tänze, werden auch in Lappland von den Colonisten ausgeführt; die hier mitgetheilten Melodien sind neuere Compositionen von Malicer-knud.

11

12. Polskdandse.

Druck von Fr. Rückmann in Leipzig.

Inhaltsverzeichniß

zum zwei und dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Manuscripte.

Correspondenzen.

Aus Basel.

Aus Danzig.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Hamburg.

Aus Hannover.

Aus Königsberg.

Aus Leipzig.

Aus Luzern.

Aus Paris.

Aus Posen.

Aus Prag.

Aus Westphalen.

Kleine Zeitung.

Tonkünstler-Vereine.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Kritischer Anzeiger.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.

Druckfehler-Berichtigungen im 32. Bande.

Seite	Spalte	Zeile		
Seite 2,	Spalte 1,	Zeile 8	von unten:	Dies nur, um vor (statt von)
„ 10,	„ 1,	„ 3	„ „	Scherzo dieser Symphonie hier —
„ 53,	„ 2,	„ 5	von oben:	mit dessen ersten Tönen —
„ 54,	„ 1,	„ 26	„ „	der übrigen Separatkünste —
„ 173,	„ 2,	„ 18	von unten:	jede (statt jene)
„ 174,	„ 1,	„ 23	„ „	Hiermit (statt hierauf)
„ 178,	„ 1,	„ 2	„ „	wirkliche (statt willkührliche)
„ 180,	„ 1,	„ 21	nach den Noten:	auch nur zu versuchen,
„ 206,	„ 2,	„ 2	von oben:	eben so poetischen als patriotischen Gedanken —
„ 217,	„ 2,	„ 10	„ „	ist (statt hat).